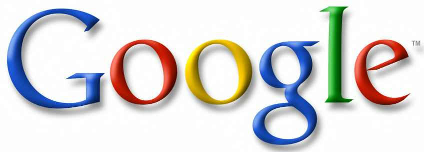


PRINCIPES
DE
LITTÉRATURE.

TOME PREMIER.

LES BEAUX ARTS RÉDUITS
A UN MÊME PRINCIPE.



PRINCIPES

DE

LITTÉRATURE.

TOME PREMIER.

LES BEAUX ARTS RÉDUITS
A UN MÊME PRINCIPE.

Toutes mes Éditions sont revêtues de ma griffe.

Auguste Delalain

AVERTISSEMENT

DE L'ÉDITEUR.

Cette nouvelle édition réunit quatre ouvrages, dont l'un fut imprimé pour la première fois en 1746, sous le titre des *Beaux-Arts réduits à un même principe ;* le second, en 1747 et 1748, sous let itre de *Cours de Belles-Lettres distribué par exercices ;* le troisième, en 1763, sous celui de *Traité de la Construction oratoire*. Le quatrième, composé du *Traité* de *l'Arrangement des Mots traduit du grec de Denys d'Halicarnasse*, de *Réflexions sur la Langue française*, et de *Remarques sur la tragédie de Polyeucte*, parut en 1788 après la mort de l'auteur, et sert de suite aux Principes de Littérature. Comme ils sont tous quatre dans le même genre, et qu'ils se rapportent

au même objet, on a cru pouvoir les rassembler sous un titre commun, de manière toutefois qu'on les retrouvât dans le cours de l'ouvrage sous leurs titres particuliers. C'est pourquoi ils ont été partagés en différens traités, qui seront plus ou moins étendus selon la nature et l'importance de la matière. En voici l'ordre et l'objet.

TOME PREMIER. Premier traité. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe.* — TOME SECOND. Deuxième traité. *De l'Apologue.* Troisième traité. *De l'Eglogue.* Quatrième traité. *De l'Epopée.* — TOME TROISIÈME. Cinquième traité. *De la Poésie dramatique.* Sixième traité. *De la Poésie lyrique.* Septième traité. *De la Poésie didactique.* Huitième traité. *De l'Epigramme et de l'Inscription.* Ces huit traités contiennent toute la poétique. — TOME QUATRIÈME. Neuvième traité. *Des Genres en prose.* Les tomes II, III et IV formaient le Cours de Belles-Lettres distribué par

exercices. — Tome cinquième. Dixième traité. *De la Construction oratoire. Nouvel Éclaircissement sur l'Inversion. Observation sur les Accens et l'e muet.* — Tome sixième. Onzième traité. *De l'Arrangement des Mots. Réflexions sur la Langue française. Remarques sur la tragédie de Polyeucte.*

Le cours de littérature de l'abbé Batteux jouit depuis long-temps d'une grande réputation : tout s'y réduit au goût du vrai, du simple, au goût de la nature parée de ses grâces, sans la moindre affectation. Mais il est inutile de parler ici du mérite de cet ouvrage. On trouvera les motifs qui engagèrent l'auteur à le composer dans la lettre qu'il écrivit à ses neveux : il y donne des détails intéressans sur sa vie privée et sur ses écrits, et partout il s'y peint au naturel. Nous y avons joint l'inscription placée sur le monument qui fut érigé à la mémoire de ce savant académicien.

Nous avons suivi pour base l'édition de 1774, à laquelle nous avons ajouté plusieurs notes insérées dans une édition postérieure, et quelques-unes que le sujet amenait naturellement. On a vérifié avec le plus grand soin la plupart des citations, et on en à fait de nouvelles. Les passages grecs, très-fréquens dans le Traité de l'Arrangement des Mots, ont été revus sur l'édition donnée en 1815 par Fr. Goeller. Enfin on s'est appliqué à apporter la plus sévère correction dans le texte. Nous aimons à croire que le public applaudira à nos efforts, et que notre travail contribuera à ajouter à cet ouvrage un nouveau degré d'intérêt.

E. P. A.

VIE
DE L'ABBÉ BATTEUX,
OU
LETTRE
ÉCRITE PAR LUI-MÊME
A SES NEVEUX.

C'EST pour vous, mes neveux, que je recueille ici quelques détails de ma vie. J'ai su par ma propre expérience que les exemples domestiques sont plus efficaces que les autres : si vous trouvez quelque chose ici qui puisse vous animer à faire mieux que moi, je ne veux d'autre prix de la peine que je prends de me rappeler des idées plus tristes qu'agréables. J'ai éprouvé combien il en coûte à ceux qui ont tout à faire par eux-mêmes : tout est contre eux, tandis que tout est pour ceux qui ont de la naissance et de la fortune.

Je suis né le 7 mai 1713, sur les bords de la rivière d'Aisne, dans un village qui se nomme Alland'huy, entre Rethel et Attigny. Mon père, qui vivait à peu près de son bien,

ne me donna par lui-même, d'autre éducation que celle de l'exemple ; mais c'était un exemple de droiture, de probité, d'ardeur pour le travail : j'eus le malheur de le perdre en 1725.

J'avais commencé des études sous la direction d'un frère aîné d'un premier lit, plus âgé que moi de vingt-cinq ans ; et, forcé par des dégoûts de toute espèce, j'avais renoncé avec joie aux livres, pour m'attacher à la vie laborieuse, mais simple, de mes pères.

Lorsque les affaires de la succession furent à peu près terminées, il fut question de moi : *Que ferons-nous de celui-ci*, dit mon frère avec un ton d'aîné qui me rappelait le passé? *Que veux-tu faire ?* Un silence morne et triste fut toute ma réponse.

J'avais une mère qui m'adorait : je l'aimais au point que le seul désir de lui plaire et la crainte de lui déplaire furent dans toute ma jeunesse la règle de ma conduite ; je l'avais sans cesse devant les yeux. Elle avait passé une partie de sa vie avec un frère, mort en 1700, curé d'Ay (1), sujet excellent, plein de mœurs et de piété, instruit de toutes les sciences convenables à un ecclésiastique. Ma mère, pénétrée du souvenir de ses vertus, dont elle m'entre-

(1) Nicolas Stevenin, dont on voit l'épitaphe en marbre au milieu du chœur de la paroisse d'Ay.

tenait souvent, désirait que son fils suivît les traces de son frère : je me souviens de l'impression profonde que faisaient en moi ses discours. Je me laissai donc emmener à Reims : j'arrivai en troisième, absolument neuf et ignorant. J'étais surtout timide, tremblant devant mes maîtres, et par conséquent attentif et docile à leurs leçons : en peu de temps je fis assez de progrès pour être transporté, à la fin de l'année scolastique, de troisième en rhétorique.

Grâce aux mediocres études qu'avait faites mon frère, et aussi au plan suivi alors dans l'université de Reims, je fis toutes mes humanités avec Vanière et Tursellin sans avoir rien vu de Phèdre, de Térence, de Virgile, d'Horace, de Cornelius Nepos, de Tite Live; sans avoir entendu parler de La Fontaine, de Corneille, de Racine, de Despréaux.

Arrivé en logique, je saisis avec ardeur tout ce que les Irlandais nous enseignaient : il ne fut question ni d'arithmétique, ni de géométrie, ni de mécanique, ni même de physique expérimentale. Si on eût daigné me parler de mathématiques, c'était ma passion, je m'y serais livré avec transport, et toutes les portes de la haute physique m'auraient été ouvertes : il a fallu y revenir quand l'âge de la patience était passé, et que le temps manquait aussi bien que la facilité. J'avais eu le bonheur de prendre en rhé-

torique quelques notions de la langue grecque : c'étaient des idées tombées par hasard, qui germèrent pourtant, et qui eurent leur effet dans la suite. Sans secours, sans conseils, je me rappelle avec quelque satisfaction que je m'étais fait un ami, devant qui je lisais, qui m'avertissait de mes fautes, et à qui je rendais la pareille : nous nous servions de précepteur l'un à l'autre sur tous les objes.

Dois-je rappeler ici le souvenir d'une fièvre maligne que j'essuyai en 1731, où ma tête fut tellement renversée par un délire de quatorze jours, que plus de six mois après, ayant tout l'extérieur du bon sens, j'éprouvais une sorte de démence intérieure. Aucunes de mes idées n'étaient à leur place, ni dans leurs rapports naturels; il fallut, pour ainsi dire, les refaire toutes : c'était en quelque sorte une âme qui travaillait sur une autre âme, et rétablissait, comme sur des tablettes, des traits brouillés ou presque effacés.

Ma théologie finie à dix-neuf ans, il me restait deux ans avant que d'entrer au séminaire: j'employai ce temps à étudier un peu les belles-lettres, que je n'avais fait qu'entrevoir, et à me préparer à prendre des degrés en théologie.

Entrant au séminaire, un chanoine régulier, Louis du Vau, abbé de Landève, que je nomme par reconnaissance, daigna me donner des le-

çons de grec, d'hébreu, me fit présent d'un *Cicéron* complet, d'un *Homère*, d'une *Bible hébraïque*, avec une *Grammaire* et un *Lexicon*. M. l'évêque de Pouilly, homme sage, philosophe éclairé, le Socrate de Reims, m'aida aussi de ses lumières et de ses livres : ce fut par ses conseils que j'entrepris de faire dans mon cabinet un cours complet de littérature. Je séparai les genres, j'étudiai les principes de chaque genre ; après quoi, la plume à la main, je lus et comparai entre eux, et avec les règles, les auteurs grecs, latins et français : ce travail produisit dans la suite *les Beaux-Arts réduits à un même principe*, et le *Cours de Belles-Lettres*.

Je n'avais d'autre but alors que de me mettre en état d'obtenir et de remplir, au bout de mon *septennium*, une cure un peu bonne, et d'y rassembler toutes les provisions nécessaires pour y mener une vie sérieuse, accompagnée toutefois des agrémens du cabinet et des amusemens de la vie champêtre, dont j'avais le goût inné, goût qui fut contrarié pendant les trois quarts de ma vie.

On me proposa la chaire de rhétorique de l'université de Reims : je la refusai par répugnance autant que par timidité et défiance de moi-même. Un an après, on me réitéra la même proposition. Je m'étais chargé, attendant l'âge de faire mieux, d'une éducation particulière,

encore contre mon goût, pressentant tous les désagrémens des pédagogues domestiques. Alors, ne voyant d'autre porte ouverte pour sortir d'esclavage, je pris mon parti sur-le-champ et sans conseil : *Je suis bien résolu*, me dis-je à moi-même, *de travailler ; j'ai quelque peu d'avance. Il vaut mieux, puisqu'il le faut, servir le public qu'un particulier. Tant pis pour ceux qui me choisissent, s'ils choisissent mal.* C'était un effort de dépit produit par la nécessité, une espèce de révolte contre mon caractère. Qu'on imagine un jeune homme de vingt-deux ans, plein de volonté, d'ardeur et de défiance de lui-même, qui entreprend malgré lui, qui n'a nul usage des choses ni des hommes, qui n'est sûr d'aucune de ses idées, d'aucun de ses jugemens, et qui se charge de donner, soir et matin, des leçons de goût et de raison à d'autres jeunes gens presque aussi avancés que lui. Je connaissais tout le faible de ma position ; j'avais besoin d'acquérir quelque confiance, et de me comparer.

Les vacances venues, je vole à Paris, avec des fonds convenables à ma petite fortune. J'y connus en arrivant MM. l'abbé Vatry, Mellot et l'abbé Geinoz, que je regardai comme des géans en fait de littérature et de connaissances : je m'approchai d'eux en tremblant, je les écoutai parler. Quel fut mon étonnement de voir que je les entendais, et qu'ils ne me disaient rien de

nouveau ; que j'avais les mêmes idées, même plus fraîches, les mêmes principes qu'eux; que j'étais dans la route ! Je leur rendis compte de mon travail, qu'ils approuvèrent. Je revins dans ma province, avec cette assurance raisonnable qui double les forces, et aide au succès. Je travaillai mon *Cours de Littérature ;* j'en fis des exercices publics, que rendaient les plus habiles de mes disciples : on y fit quelque attention à Reims, même à Paris, où je venais de temps en temps reprendre des forces.

En 1743, M. de Burigny, aujourd'hui mon confrère à l'Académie des Belles-Lettres (1), connu et aimé des gens de lettres par son érudition et la douceur de ses mœurs, m'offrit une recommandation auprès de M. l'abbé d'Olivet. Je me présentai : après une conversation assez longue, je priai ce savant de jeter un coup d'œil sur une espèce d'essai qui fut depuis la base du livre qui a pour titre, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Je lui rendis compte de ma situation, et du désir que j'avais de venir à Paris, attendu que j'avais observé que l'air et l'eau y étaient favorables à ma santé. Elle était à peu près ruinée par trois causes : la première était l'ardeur d'un travail continu, dans un âge où on ne sait point ménager ses forces ; la seconde, la

(1) Mort le 8 octobre 1785. — L'abbé Batteux fut admis à l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres en 1754.

mauvaise nourriture d'un principal demi-poëte, sans ordre, sans suite dans tout ce qu'il faisait, n'ayant que des vues vagues de bien général, mêlées de petites passions tracassières, qui fatiguait ceux qui travaillaient sous lui; la troisième, l'erreur d'un médecin, habile pourtant, mais qui, croyant mes incommodités causées par la plénitude, me saignait, me purgeait, me réduisait à être sans pouls, sans fièvre, sans respiration à trente ans.

Dans cet état je reçus une lettre de M. l'abbé d'Olivet, qui me proposait une chaire de rhétorique au collége de Lisieux. Ma timidité me reprend aussitôt: il me rassure; j'accepte. Les circonstances changent: au lieu d'une rhétorique il ne se présente plus qu'une troisième, que j'accepte encore. Je n'étais point maître-ès-arts de Paris; il fallait l'être. L'exemple de M. l'abbé Couture me fit un titre: je fus coopté; je subis l'examen, je payai: et je fus installé.

Le professeur de rhétorique de Navarre, M. Dromgol, fit une critique du poëme sur la bataille de Fontenoy, qui lui valut une place chez M. le comte de Clermont. Je désirais de remplacer le professeur; mais le collége de Navarre avait marqué la plus violente opposition à ma cooptation dans l'université: cependant, au bout de deux mois, les principaux de ce collége vinrent de leur propre mouvement m'offrir ce

que je désirais, et que j'acceptai avec empressement.

Mes grades et mon *septennium* de Reims m'avaient procuré un canonicat de cette ville. J'étais à Paris, j'avais un travail commencé : je risquai une lettre à M. Quesnai, homme déjà célèbre, et qui est devenu depuis le chef et le fondateur de la Société ou Académie des Economistes, et le priai de tenter s'il était possible de m'obtenir une chaire au collége royal, qui me réputerait présent à Reims : il communiqua mes vues à M. de Moncrif, qui avait l'oreille de M. d'Argenson, et qui saisissait toutes les occasions d'obliger. L'abbé Terrasson mourut en 1749, et, lorsque je m'y attendais le moins, sa chaire royale me fut accordée, et me valut le droit de présence, après un procès de trois ans avec mon chapitre, qui accordait à des étrangers ce qu'il refusait à un compatriote.

Mes liaisons d'amitié avec M. l'abbé de Saint-Cyr, ami de M. le Dauphin, la protection toute spéciale que ce prince m'avait accordée dans mon procès et dans d'autres occasions, les dédicaces que je lui avais faites de mes ouvrages avaient fait croire à une infinité de personnes que je pourrais avoir quelque part à l'éducation de nos princes. Moi-même, à force de l'entendre dire, j'y voyais quelque apparence; mais, suivant toujours mon principe de laisser

aller les événemens, je ne fis pas la moindre démarche directe ni indirecte, et je me dois le témoignage que, quand le choix fut fait à mon exclusion, je n'en sentis pas dans mon intérieur la moindre altération. Je m'en sus gré, je l'avoue; car j'avais craint de pas trouver au fond de mon cœur le même sentiment qui était, pour ainsi dire, à la surface. On m'a fait depuis quelques propositions à ce sujet; mais la liberté et le repos étaient devenus ma devise (1), depuis la leçon que j'avais eue de l'expérience, et dont je vais parler.

L'ennui d'une vie trop uniforme, quelques dégoûts que j'essuyai de la part de M. le comte de Saint-Florentin, qui, m'ayant promis solennellement la survivance de l'inspecteur du collége royal, se dédit par de petites intrigues de jalousie; les sollicitations d'un ami qui voulait m'avoir auprès de lui; que sais-je? une sorte d'inquiétude machinale ou peut-être quelque affection mélancolique me déterminèrent à m'attacher à un grand seigneur. J'imaginais trouver un bonheur nouveau dans une sphère plus élevée: *Dulcis inexpertis cultura potentis amici*. Bientôt je sentis la vérité de ce qui suit : *Expertus metuit*.

---

(1) Ego non
Otia divitiis Arabum liberrima mutem. *Hor*.

A peine eus-je fait ma première entrée dans le palais, que, livré à mes réflexions pendant six semaines, je fus effrayé de mon état : il fallut changer, déplacer, bouleverser toutes mes idées, renoncer à tous mes goûts, rompre toutes mes habitudes à quarante-cinq ans. Je m'attachai sans réserve, suivant sottement mon caractère : j'épousai de cœur et d'âme l'âme et le cœur du prince ; je ne vivais, ne respirais que pour lui, que par lui. Je croyais être dans la voie pour plaire ; mais je me trompai. Un vil intrigant se glissa entre le prince et moi : ma véracité cessa de plaire ; ma droiture fut de la fierté, ma sensibilité de la roideur, de l'orgueil. Les vapeurs me gagnèrent au point que ma vie fut en danger : *Je ne vois en vous aucune cause de maladie*, me dit M. Astruc ; *vous avez quelque déplaisir violent qui vous tue*. J'en fis l'aveu : *Fuyez, Monsieur, fuyez ; cet air-ci est un poison pour vous*. Je sortis au bout de trois ans et demi, mais avec une ivresse de joie qui seule put compenser tous mes déplaisirs.

Le repos, la liberté entière, la campagne, une vie simple et unie ont eu beaucoup de peine à réparer les brèches faites à ma santé. J'étais tombé dans une sorte de marasme universel : plus de digestion, spasme continuel, plus de sommeil. J'osai en cet état risquer un voyage en Champagne : je manquai de mourir

sur la route ; cependant le mouvement, la distraction, le changement d'air et de situation me rendirent un peu de force, mais avec des récidives fréquentes, et plus ou moins longues. Pendant trente ans, les médecins me conseillèrent des stomachiques, qui ont plus ruiné d'estomacs qu'ils n'en ont rétabli. Enfin, en 1767, les rechutes devinrent si fréquentes et si cruelles, que je me crus perdu sans ressource ; je l'étais, sans les lumières d'un homme dont le coup d'œil et l'expérience me firent connaître mon mal et le remède. Cet homme, précieux à l'humanité, aussi honnête et désintéressé qu'habile, que Paris a renvoyé dans sa patrie, parce qu'il ne voulait ni charlatanerie, ni saignées, ni drogues, et que Paris veut de tout cela, est M. Pomme. *Non, Monsieur*, me dit-il, *vous ne mourrez pas ; vous n'avez point d'obstruction : votre tête se débarrassera, votre estomac se rétablira, vous guérirez ; mais cela sera long. — Que me faut-il faire ? — Humecter et adoucir.* Sans saignée, sans drogues, même sans bains, tous mes maux ont disparu : on en serait étonné si j'en faisais l'énumération.

J'avais pensé à l'Académie française. M. l'abbé de Saint-Cyr, à qui j'avais demandé conseil, me laissa sa place, que j'obtins sans avoir employé aucune protection, quoique M. de Soubise et M. le prince de Condé m'eussent gra-

cieusement offert la leur. Je ne sais par qui je fus porté. Je comptais peu sur M. l'abbé d'Olivet : sa dureté naturelle, sa morosité de vieillard, un certain empire tyrannique qu'il avait usurpé sur moi en vertu de son bienfait l'avaient rendu à mon égard l'homme le plus dangereux à rencontrer. J'ai regardé pendant vingt ans comme le plus grand malheur de ma vie de lui avoir eu obligation. Mais comme l'ingratitude est un vice que je déteste, j'ai senti la reconnaissance, je l'ai eue et conservée dans le coeur, je l'ai publiée en toute occasion : je l'ai suivi tous les jours dans sa dernière maladie ; je lui ai fermé les yeux comme à mon bienfaiteur ; j'en ai parlé, après sa mort, de manière à justifier ma reconnaissance. Cependant je ne puis encore me rappeler ses procédés sans en avoir le coeur ému : j'aurais dû ne pas oublier cette fière et précieuse maxime, qui était celle de ma famille, *de n'avoir obligation à personne*.

M. l'abbé d'Olivet avait des ennemis très-sincères dans l'Académie : en m'y présentant et en y entrant, je fus regardé par eux comme son ami et son protégé, et par conséquent je fus associé aux sentimens qu'ils avaient pour lui.

Je ne dis rien des ouvrages que j'ai donnés au public. Ils n'ont été que le résultat de mon travail pour remplir les places que j'occupais ; en

les rédigeant, je n'ai eu d'autre vue que d'être utile : et cette vue, dans le secret de mon cœur, a été la récompense qui m'a suffi.

J'écris ceci dans le fond de la retraite que je me suis ménagée, et qui a été dans tous les temps de ma vie l'objet de mes désirs : *Hoc erat in votis ; modus agri non ita magnus*. Cet Horace que je cite m'avait inspiré de bonne heure le goût du repos philosophique : ma santé, toujours médiocre, et quelques réflexions sur les agitations si gratuites de l'ambition m'avaient fortifié dans cette pensée. L'étude de la philosophie et des philosophes anciens, de leurs recherches et de leur ignorance sur les objets les plus intéressans de la vie, avait augmenté en moi cette persuasion à un tel point, que j'ai eu besoin de revenir à la philosophie du peuple pour me défendre de celle des philosophes, qui jetait du noir sur toutes mes pensées.

On juge bien qu'avec ces sentimens il fallait fuir; mais j'ai fui sans affectation, restant toujours à côté du champ de bataille. J'ai fui les grands, parce que j'étais petit, et que les petits sont écrasés par les grands ; j'ai fui les philosophes à la mode, parce que je voulais l'être d'une autre manière ; j'ai fui les fripons et les sots, parce qu'il n'y a qu'à perdre avec les uns et qu'il n'y a rien à gagner avec les autres. Je me suis

donc renfermé, pour mon usage journalier, dans une société obscure, mais douce, qui m'aide à supp orterla solitude, et à recevoir le peu d'amis qui s'accommodent de mon silence. Du reste', tâchant d'être heureux par une liberté complète, par des amusemens champêtres, 'par la jouissance d'un beau jour, d'un beau soir, par la lecture toujours recommencée des auteurs qui ont peint la nature, et surtout par un consentement franc et sincère donné à la situation où je suis, et dont je rends grâces tous les jours de ma vie à qui il appartient, je file moi-même mes jours, non d'or ni de soie, mais d'une matière presque aussi douce que la soie, jusqu'à ce que le fil se rompe ou que la matière en soit épuisée. Ce terme ne peut être él)igné; je tâche de le prévoir et de m'y préparer.

Je comptais alors tous mes travaux littéraires finis, et je jouissais de ce repos dont ma santé avait besoin plus que jamais, lorsque M. le comte de Saint-Germain fut appelé au ministère. Cet homme sage et vertueux, portant ses vues sur l'avenir autant que sur le présent, s'occupa des moyens de préparer à l'état une jeunesse capable de le bien servir : il crut devoir disperser les élèves de l'École royale militaire dans différens colléges de provinces, plus propres, selon

lui, pour élever une noblesse pauvre, et la préparer à la vie dure et sobre du militaire, que l'aspect d'un palais, l'appareil dispendieux des maîtres, le regard immédiat du souverain, et le voisinage toujours dangereux de la capitale.

En conséquence, il prit les ordres du roi le 28 mars 1776, pour faire dresser un plan d'éducation, et composer des livres élémentaires, qui seraient enseignés dans tous les colléges dépendans de l'École militaire, afin que l'uniformité de l'instruction et des leçons rendît plus facile la comparaison des sujets dans les examens et les concours.

Il consulta des personnes instruites : on fit des projets, la plupart compliqués et impossibles dans l'exécution. Enfin quelqu'un lui dit qu'il ne serait peut-être pas inutile de savoir ce que je penserais des idées proposées : je fus appelé. Je dois dire ici qu'il y avait plus de quarante ans que j'avais jeté sur le papier quelques idées sur l'éducation : j'avais remarqué que c'était, non pas faute de livres, mais faute de méthode et d'ordre, qu'elle était si imparfaite, et j'avais pensé qu'on pourrait mettre la matière et la méthode de l'éducation dans les livres mêmes, de manière que tous les instituteurs pussent arriver au même but. La destruction des Jésuites m'avait donné occasion de reprendre

cette idée et de la retravailler : j'en avais fait même une espèce de mémoire très-détaillé, qui avait été communiqué à différentes personnes en place; mais il fallait exécuter, c'est-à-dire, faire les livres, les imprimer, et donner le plan à l'essai.

Je présentai un mémoire à M. le comte de Saint-Germain : il le lut, le fit lire à la cour; et, d'après cette lecture, j'eus ordre du roi de travailler à exécuter mon plan, et de choisir les gens de lettres que je croirais propres à m'aider dans l'exécution (1). C'était en décembre 1776; et l'ouvrage fut achevé en entier, et même imprimé en septembre 1777, à l'exception de trois ou quatre volumes. La collection est en quarante-six volumes, qui comprennent le Cours d'études depuis la septième jusqu'à la philosophie, inclusivement (2). On en peut voir le plan général à la tête de l'ouvrage.

M. de Saint-Germain se retira du ministère avant le mois d'octobre; et ce travail qu'il avait

(1) Chompré, Montchablon et Philippe de Prétot furent les principaux collaborateurs de l'abbé Batteux pour cette compilation.

(2) On a formé des Atlas pour chacun des Abrégés de l'Histoire sainte, ancienne, romaine et de France, qui les rendent encore beaucoup plus instructifs.

si à cœur, et qui m'avait coûté tant d'efforts et de peines, est resté à peu près inutile par des raisons d'amour-propre particulier : au reste, il a été composé de manière qu'il peut être employé dans tous les colléges, et que cette éducation, préparée pour la jeune noblesse de France, est précisément celle qui convient à tous les états honnêtes, et qui peut conduire à tous les genres de places et de profession.

Ce dernier travail m'affaiblit au point que toutes mes incommodités reparurent avec une nouvelle force ; mais je l'avais prévu, et je n'y ai point de regret, si mon ouvrage est de quelque utilité, ou donne à quelqu'un occasion de faire mieux (1).

NOTICE HISTORIQUE.

M. l'abbé Batteux (Charles) était plus estimable encore par ses qualités personnelles que par ses talens littéraires. Bon parent, il soutenait par ses bienfaits une famille aussi nombreuse que peu opulente. Excellent citoyen, il s'intéressait,

(1) Ces derniers souhaits ont été accomplis ; car cet ouvrage a été adopté avec succès dans beaucoup d'endroits, et même plusieurs volumes ont été reimprimés jusqu'à deux et trois fois.

jusqu'à l'émotion, au récit des revers et des succès de la France. Grave sans austérité, plutôt par état que par caractère, il apportait dans la société une gaieté douce, une philosophie sans fiel, sans esprit de parti.

Né d'une complexion en apparence robuste, il l'altéra à la longue, soit dans son cabinet par un travail opiniâtre, soit dans son jardin, où il allait méditer, et qu'après son cabinet il préférait à tout autre angle de la terre. Depuis quelques années il se plaignait de maux de nerfs, qui paraissent n'avoir pu être occasionés chez lui que par une application forcée, ou par quelque affection sereine. A ces douleurs vint se joindre l'hydropisie de poitrine qui termina ses jours le 14 juillet 1780. Il entrait dans sa soixante-huitième année. Il fut enterré dans l'église de Saint-André-des-Arcs, où l'on voyait un monument qui lui a été érigé par l'amitié (1), lequel était sur un pilier près de la chapelle attenant la porte latérale qui donnait sur la rue Saint-André. Il était composé d'une urne placée sur un fût de colonne tronquée. Au pied de l'urne étaient, sur quatre rouleaux déployés des deux côtés, les principaux ouvrages de ce savant, qui lui servaient de trophées. Sur le pre-

(1) Ce fut le ministre Bertin qui lui fit construire ce monument.

mier à gauche on lisait, *Principes de Littérature ;* et plus bas, *Litteris :* sur le second, dû même côté, *Cours d'études ;* et plus bas, *Patriæ :* sur le troisième à droite, *Mémoires concernant les Chinois ;* et plus bas, *Moribus :* sur le quatrième, du même côté, *Histoire des Causes premières ;* et plus bas, *Religioni.* L'urne était couronnée par un cercle d'étoiles, symbole de l'immortalité ; et au-dessus était le portrait de cet abbé dans un médaillon (1). La colonne portait l'inscription suivante :

CAROLO BATTEUX

HONORARIO ECCL. REM. CANONICO

UNI E XL VIRIS ACADEM. GALLICÆ

REGIÆ INSCR. ET HUMANIOR. LITT. ACADEM. SOCIO

AMICUS AMICO

M. P.

VIXERAT ANN. LXVII.

OBIIT ANN. DNI M. DCC. LXXX.

MENSE JULIO, DIE XIV.

---

(1) Cette tête n'avait aucun des traits du savant qu'elle annonçait, parce qu'il n'avait pas été possible de se procurer un portrait de M. l'abbé Batteux.

OUVRAGES

DE L'ABBÉ BATTEUX.

I. Principes de Littérature, contenant 1° *les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 2° *Cours de Belles-Lettres*, 3° *Traité de la Construction oratoire*, etc. 4° *Traité de l'Arrangement des Mots*, etc. 6 vol. *in*-12.

II. Traduction des Poésies d'Horace. 2 vol *in*-12.

III. Morale d'Epicure, tirée de ses écrits, petit *in*-8°.

IV. Les quatre Poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux, avec les traductions et des remarques. 2 vol. *in*-8°.

V. Histoire des Causes premières, ou Exposition sommaire des pensées des philosophes sur les principes des Êtres, *in*-8°.

VI. *Ocellus Lucanus*, de la nature de l'Univers; Timée de Locres, de

l'âme du Monde ; Lettre d'Aristote à Alexandre sur le système du Monde ; avec la traduction et des remarques ; *in*-8°.

VII. Cours d'études à l'usage des Elèves de l'Ecole royale militaire, 46 vol. *in*-12.

VIII. Chefs-d'œuvre d'Eloquence poétique à l'usage des jeunes Orateurs, *in*-12.

IX. Nouvel Examen du préjugé de l'Inversion, *in*-12.

X. Parallèle de la Henriade et du Lutrin, *in*-12.

XI. Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs et les usages des Chinois ; 15 vol. *in*-4°. Collection commencée par l'abbé Batteux, et achevée par MM. Brequigny et de Guignes.

PRÉFACE.

Ex noto fictum sequar.
Hor. Art. Poet. 240.

On se plaint tous les jours de la multitude des règles : elles embarrassent également et l'auteur qui veut composer, et l'amateur qui veut juger. Je n'ai garde de vouloir ici en augmenter le nombre ; j'ai un dessein tout différent : c'est de rendre le fardeau plus léger, et la route simple.

Les règles se sont multipliées par les observations faites sur les ouvrages ; elles doivent se simplifier en ramenant ces mêmes observations à des principes communs. Imitons les vrais physiciens, qui amassent des expériences, et fondent ensuite sur elles un système qui les réduit en principes.

Nous sommes très-riches en observations : c'est un fonds qui s'est grossi de jour en jour depuis la naissance des arts jusqu'à nous ; mais ce fonds si riche nous

gêne plus qu'il ne nous sert. On lit, on étudie, on veut savoir; et tout s'échappe, parce qu'il y a un nombre infini de parties qui, n'étant nullement liées entre elles, ne font qu'une masse informe, au lieu de faire un corps régulier.

Toutes les règles sont des branches qui tiennent à une même tige : si on remontait jusqu'à leur source, on y trouverait un principe assez simple pour être saisi sur-le-champ, et assez étendu pour absorber toutes ces petites règles de détail qu'il suffit de connaître par sentiment, et dont la théorie ne fait que gêner l'esprit sans l'éclairer. Ce principe fixerait tout d'un coup ceux qui ont véritablement du génie pour les arts, et les affranchirait de mille vains scrupules, pour ne les soumettre qu'à une seule loi souveraine, qui, une fois bien comprise, serait la base, le précis et l'explication de toutes les autres.

Je serais fort heureux si ce dessein se trouvait seulement ébauché dans cet ouvrage, que je n'ai entrepris d'abord que pour éclaircir mes propres idées : c'est la poésie qui l'a fait naître.

J'avais étudié les poëtes comme on les étudie ordinairement dans les éditions où ils sont accompagnés de remarques : je me croyais assez instruit dans cette partie des belles-lettres pour passer bientôt à d'autres matières ; cependant, avant que de changer d'objet, je crus devoir mettre en ordre les connaissances que j'avais acquises, et me rendre compte à moi-même.

Et pour commencer par une idée claire et distincte, je me demandai ce que c'est que la poésie, et en quoi elle diffère de la prose.

Je croyais la réponse aisée ; il est si facile de sentir cette différence ! mais ce n'était point assez de sentir, je voulais une définition.

Je reconnus bien alors que, quand j'avais jugé des auteurs, c'était une sorte d'instinct qui m'avait guidé plutôt que la science et le raisonnement : je sentis les risques que j'avais courus, et les erreurs où je pouvais être tombé, faute d'avoir réuni la lumière de l'esprit avec l'impression reçue.

Je me faisais d'autant plus de repro-

ches, que je m'imaginais que cette lumière et ces principes devaient être dans tous les ouvrages où il est parlé de poétique, et que c'était par distraction que je ne les avais pas mille fois remarqués. Je retourne sur mes pas, j'ouvre le livre de M. Rollin ; je trouve, à l'article de la Poésie, un discours fort sensé sur son origine et sur sa destination, qui doit être toute au profit de la vertu. On y cite les beaux endroits d'Homère, on y donne la plus juste idée de la sublime poésie des livres saints ; mais c'était une définition que je demandais.

Recourons aux Dacier, aux le Bossu, aux d'Aubignac ; consultons de nouveau les remarques, les réflexions, les dissertations des célèbres écrivains : mais partout on ne trouve que des idées semblables aux réponses des oracles, *Obscuris vera involvens*. On parle de feu divin, d'enthousiasme, de transports, d'heureux délires ; tous grands mots qui étonnent l'oreille et ne disent rien à l'esprit.

Après tant de recherches inutiles, et n'osant entrer seul dans une matière qui, vue de près, paraissait si obscure, je m'a-

visai d'ouvrir Aristote dont j'avais ouï vanter la poétique : je croyais qu'il avait été consulté et copié par tous les maîtres de l'art. Plusieurs ne l'avaient pas même lu, et presque personne n'en avait rien tiré, à l'exception de quelques commentateurs, qui, n'ayant fait de système qu'autant qu'il en fallait pour éclaircir à peu près le texte du philosophe, ne me donnèrent que des commencemens d'idées; et ces idées étaient si sombres, si enveloppées, si obscures, que je désespérai presque de trouver en aucun endroit la réponse précise à la question que je m'étais proposée, et qui m'avait d'abord paru si facile à résoudre.

Cependant le principe de l'imitation que le philosophe grec établit pour les beaux-arts m'avait frappé ; j'en avais senti la justesse pour la peinture, qui est un poésie muette. J'en rapprochai les idées d'Horace, de Boileau, de quelques autres grands maîtrès ; j'y joignis plusieurs traits échappés à d'autres auteurs sur cette matière. La maxime d'Horace, *Ut pictura poesis*, se trouva vérifiée par l'examen et les détails : il se trouva que la

poésie était en tout une imitation, de même que la peinture. J'allai plus loin : j'essayai d'appliquer le même principe à la musique, à l'art du geste, et je fus étonné de la justesse avec laquelle il leur convenait. C'est ce qui a produit ce petit ouvrage, où on sent bien que la poésie doit tenir le principal rang, tant à cause de sa dignité, que parce qu'elle en a été l'occasion : il s'est formé presque sans dessein, et par une progression d'idées dont la première a été le germe de toutes les autres.

PREMIER TRAITÉ.

LES BEAUX-ARTS

RÉDUITS

A UN MÊME PRINCIPE.

La plupart de ceux qui ont voulu traiter des beaux-arts l'ont fait dans tous les temps avec plus d'ostentation que d'exactitude ou de simplicité. Qu'on en juge par l'exemple de la poésie. On croit en donner des idées justes en disant qu'elle embrasse tous les arts : c'est, dit-on, un composé de peinture, de musique et d'éloquence.

Comme l'éloquence, elle parle, elle prouve, elle raconte. Comme la musique, elle a une marche réglée, des tons, des cadences dont le mélange forme une sorte de concert. Comme la peinture, elle dessine les objets, elle y répand les couleurs, elle y fond toutes les nuances de la nature ; en un mot, elle

fait usage des couleurs et du pinceau, elle emploie la mélodie et les accords, elle montre la vérité, et sait la faire aimer.

La poésie embrasse toutes sortes de matières : elle se charge de ce qu'il y a de plus brillant dans l'histoire; elle entre dans les champs de la philosophie; elle s'élance dans les cieux, pour y admirer la marche des astres; elle s'enfonce dans les abîmes, pour y examiner les secrets de la nature ; elle pénètre jusque chez les morts, pour y voir les récompenses des justes et les supplices des impies; elle comprend tout l'univers. Si ce monde ne lui suffit pas, elle crée des mondes nouveaux, qu'elle embellit de demeures enchantées, qu'elle peuple de mille habitans divers. Là, composant les êtres à son gré, elle n'enfante rien que de parfait ; elle enchérit sur toutes les productions de la nature. C'est une espèce de magie : elle fait illusion aux yeux, à l'imagination, à l'esprit même, et vient à bout de procurer aux hommes des plaisirs réels par des inventions chimériques. C'est ainsi que la plupart des auteurs ont parlé de la poésie.

Ils ont parlé à peu près de même des autres arts. Pleins du mérite de ceux auxquels ils s'étaient livrés, ils nous en ont donné des descriptions pompeuses, pour une seule définition précise qu'on leur demandait; ou, s'ils ont entrepris de nous les définir, comme la nature en est d'elle-même très-compliquée, ils ont pris quelquefois l'accessoire pour l'essentiel, et l'essentiel pour l'accessoire. Quelquefois même, entraînés par un certain intérêt d'auteur, ils ont profité de l'obscurité de la matière, et ne nous ont donné que des idées formées sur le modèle de leurs propres ouvrages.

Notre objet dans ce premier traité est d'écarter ces nuages, d'établir les vrais principes des arts, et d'en fixer les notions avec le plus de précision qu'il sera possible.

Il est divisé en trois parties. Dans la première, on examine quelle peut être la nature des arts, quelles en sont les parties et les différences essentielles; on montre, par la qualité même de l'esprit humain, que l'imitation de la nature doit être leur objet commun, et qu'ils ne diffèrent entre eux que par le

moyen qu'ils emploient pour exécuter cette imitation. Les moyens de la peinture, de la musique, de la danse sont les couleurs, les sons, les gestes; celui de la poésie est le discours: de sorte qu'on voit, d'un côté, la liaison intime et l'espèce de fraternité qui unit tous les arts (1), tous enfans de la Nature, se proposant le même but, se réglant par les mêmes principes ; de l'autre côté, leurs différences particulières, ce qui les sépare et les distingue entre eux.

Après avoir établi la nature des arts par celle du génie de l'homme qui les a produits, il était naturel de penser aux preuves qu'on pouvait tirer du sentiment; d'autant plus, que c'est le goût qui est le juge né de tous les beaux-arts, et que la raison même n'établit ses règles que par rapport à lui et pour lui plaire : et s'il se trouvait que le goût fût d'accord avec le génie, et qu'il concourût à prescrire les mêmes règles pour tous les arts en général et pour chacun d'eux en particulier, c'é-

---

(1) *Etenim omnes artes, quæ ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinculum, et quasi cognatione quadam inter se continentur.* Cic. pro Archia poeta.

tait un nouveau degré de certitude et d'évidence ajouté aux premières preuves. C'est ce qui a fait la matière d'une seconde partie, où on prouve que le bon goût dans les arts est absolument conforme aux idées établies dans la première partie, et que les règles du goût ne sont que des conséquences du principe de l'imitation : car, si les arts sont essentiellement imitateurs de la belle nature, il s'ensuit que le goût de la belle nature doit être essentiellement le bon goût dans les arts. Cette conséquence se développe dans plusieurs articles, où on tâche d'exposer ce que c'est que le goût, de quoi il dépend, comment il se perd, etc.; et tous ces articles se tournent toujours en preuve du principe général de l'imitation, qui embrasse tout. Ces deux parties contiennent les preuves de raisonnement.

Nous en avons ajouté une troisième, qui renferme celles qui se tirent de l'exemple même des artistes : c'est la théorie vérifiée par la pratique.

PREMIÈRE PARTIE,

OU L'ON ÉTABLIT LA NATURE DES ARTS PAR CELLE DU GÉNIE QUI LES PRODUIT.

Il n'est pas nécessaire de commencer ici par l'éloge des arts en général : leurs bienfaits s'annoncent assez d'eux-mêmes ; tout l'univers en est rempli. Ce sont eux qui ont bâti les villes, qui ont rallié les hommes dispersés, qui les ont polis, adoucis, rendus capables de société. Destinés les uns à nous servir, les autres à nous charmer, quelques-uns à faire l'un et l'autre ensemble, ils sont devenus en quelque sorte pour nous un second ordre d'élémens, dont la nature avait réservé la création à notre industrie.

CHAPITRE I.

Définition, division, et origine des Arts en général.

Un art en général est une collection ou un recueil de règles pour faire bien ce qui peut être fait bien ou mal : car ce qui ne peut être fait que bien ou que mal n'a pas besoin d'art.

Ces règles ne sont que des principes généraux, tirés d'observations particulières, plusieurs fois répétées, et toujours vérifiées par la répétition. Par exemple, on a observé qu'un orateur indisposait ses auditeurs, lorsqu'en commençant il montrait de l'orgueil, de l'impudence ; on en a tiré la règle générale qui veut que tout exorde soit modeste. Ainsi toute observation renferme un précepte, et tout précepte naît d'une observation.

Le premier inventeur des arts est le besoin, le plus ingénieux de tous les maîtres, et celui dont les leçons sont le mieux écoutées. Jeté en naissant, comme le disent Lucrèce et Pline,

nu sur la terre nue, ayant au dehors de lui le froid, le chaud, l'humidité, les chocs des autres corps ; au dedans, la faim, la soif, qui l'avertissaient vivement de songer aux remèdes, l'homme ne put rester long-temps dans l'inaction. Il se sentit forcé de chercher des moyens ; il en trouva. Quand il les eut trouvés, il les perfectionna, pour les rendre d'un usage plus sûr, plus facile, plus complet, quand le besoin renaîtrait. Ainsi, quand il eut senti, par exemple, l'incommodité de la pluie, il chercha un abri. Si ce fut quelque arbre touffu, il s'avisa bientôt, pour mieux assurer le couvert, d'en serrer les branches, de les entrelacer, de joindre entre elles celles de plusieurs arbres, afin de se procurer un toit plus étendu, plus sûr, plus commode pour sa famille, pour ses provisions, pour quelques troupeaux. Enfin, les observations s'étant multipliées, l'industrie et le goût ayant ajouté de jour en jour aux premiers essais quelque chose de nouveau, soit pour consolider l'édifice, soit pour l'embellir, il s'est formé avec le temps cette suite de préceptes qu'on a appelée architecture, et qui est l'art

de faire des demeures solides, commodes et décentes.

Les mêmes observations furent faites sur toutes les autres parties qui ont rapport aux moyens de conserver la vie, ou de la rendre plus aisée et plus douce : c'est de là que sont venus les arts de nécessité et ceux de commodité.

Quand on eut pourvu au nécessaire et au commode, il n'y avait plus qu'un pas pour arriver à l'agrément, qui est un troisième ordre de besoin pour les délicats : car le commode, tenant une espèce de milieu entre le nécessaire et ce qui est de pur agrément, mène de l'un à l'autre; puisque le commode n'est autre chose qu'un nécessaire aisé, et que, d'un autre côté, l'agrément ne semble être qu'un degré de commodité de plus.

Ainsi l'on peut distinguer trois espèces d'arts, relativement aux fins qu'ils se proposent.

Les uns ont pour objet les besoins de l'homme : la nature, qui l'a exposé à mille maux, et qui semble l'abandonner à lui-même dès qu'une fois il est né, a voulu que les remèdes et les préservatifs qui lui sont nécessaires fus-

sent le prix de son industrie et de son travail. C'est de là que sont sortis les arts mécaniques.

Les autres ont pour objet le plaisir : ceux-ci n'ont pu naître que dans le sein de la joie et des sentimens que produisent l'abondance et la tranquillité. On les appelle les beaux-arts par excellence. Tels sont la musique, la poésie, la peinture, la sculpture, et l'art du geste ou la danse.

La troisième espèce contient les arts qui ont pour objet l'utilité et l'agrément tout à la fois : tels sont l'éloquence et l'architecture. C'est le besoin qui les a fait éclore, et le goût qui les a perfectionnés : ils tiennent une sorte de milieu entre les deux autres espèces ; ils en partagent l'agrément et l'utilité.

Les arts de la première espèce emploient la nature telle qu'elle est, uniquement pour l'usage et le service ; ceux de la troisième l'emploient en la polissant, pour le service et pour l'agrément. Les beaux-arts ne l'emploient point ; ils ne font que l'imiter, chacun à leur manière : ce qui a besoin d'être expliqué, et qui le sera dans le chapitre suivant. Ainsi la nature seule est

l'objet de tous les arts ; elle contient tous nos besoins et tous nos plaisirs : les arts mécaniques et les arts de goût ne sont faits que pour les en tirer.

Nous ne parlerons ici que des beaux-arts, c'est-à-dire, de ceux dont l'objet est de plaire; et, pour les mieux connaître, remontons à la cause qui les a produits.

Ce sont les hommes qui ont fait les arts, et c'est pour eux-mêmes qu'ils les ont faits. Ennuyés d'une jouissance trop uniforme des objets que leur offrait la nature toute simple, et se trouvant d'ailleurs dans une situation propre à recevoir le plaisir, ils eurent recours à leur génie pour se procurer un nouvel ordre d'idées et de sentimens qui réveillât leur esprit et ranimât leur goût. Mais que pouvait faire ce génie borné dans sa fécondité et dans ses vues, qu'il ne pouvait porter plus loin que la nature; et ayant, d'un autre côté, à travailler pour des hommes dont les facultés étaient resserrées dans les mêmes bornes? Tous ses efforts dûrent nécessairement se réduire à faire un choix des plus belles parties de la nature, pour en former un tout exquis,

qui fût plus parfait que la nature elle-même, sans cependant cesser d'être naturel. Voilà le principe sur lequel a dû nécessairement se dresser le plan fondamental des arts, et que les grands artistes ont suivi dans tous les siècles : d'où je conclus, premièrement, que le génie, qui est le père des arts, doit imiter la nature; secondement, qu'il ne doit point l'imiter telle qu'elle est ordinairement, telle qu'elle se présente à nous tous les jours; troisièmement, que le goût, pour qui les arts sont faits, et qui en est le juge, doit être satisfait quand la nature est bien choisie et bien imitée par les arts. Ainsi toutes nos preuves doivent tendre à établir l'imitation de la belle nature par la nature même du génie qui les produit, par celle du goût qui en est l'arbitre, et par la pratique des excellens artistes.

CHAPITRE II.

Le Génie n'a pu produire les Arts que par l'imitation : ce que c'est qu'imiter.

L'ESPRIT humain ne peut créer qu'improprement; toutes ses productions portent l'empreinte d'un modèle. Les monstres mêmes, qu'une imagination déréglée se figure dans ses délires, ne peuvent être composés que de parties prises dans la nature; et si le génie, par caprice, fait de ces parties un assemblage contraire aux lois naturelles, en dégradant la nature, il se dégrade lui-même, et se change en une espèce de folie. Les limites sont marquées; dès qu'on les passe, on se perd : on fait un chaos plutôt qu'un monde, et on cause du désagrément plutôt que du plaisir.

Le génie qui travaille pour plaire ne doit donc ni ne peut sortir des bornes de la nature même : sa fonction consiste, non à imaginer ce qui ne peut être, mais à trouver ce qui est. Inven-

ter dans les arts n'est point donner l'être à un objet; c'est le reconnaître où il est, et comme il est. Et les hommes de génie qui creusent le plus ne découvrent que ce qui existait auparavant : ils ne sont créateurs que pour avoir observé, et réciproquement ils ne sont observateurs que pour être en état de créer. Les moindres objets les appellent : ils s'y livrent, parce qu'ils en remportent toujours de nouvelles connaissances qui étendent le fonds de leur esprit, et en préparent la fécondité. Le génie est comme la terre, qui ne produit rien qu'elle n'en ait reçu la semence. Cette comparaison, bien loin d'appauvrir les artistes, ne sert qu'à leur faire connaître la source et l'étendue de leurs véritables richesses, qui par-là sont immenses, puisque, toutes les connaissances que l'esprit peut acquérir dans la nature devenant le germe de ses productions dans les arts, le génie n'a d'autres bornes, du côté de son objet, que celle de l'univers.

Le génie doit donc avoir un appui pour s'élever et se soutenir, et cet appui est la nature. Il ne peut la créer, il ne doit point la détruire : il ne peut

donc que la suivre et l'imiter, et par conséquent tout ce qu'il produit ne peut être qu'imitation.

Imiter, c'est copier un modèle. Ce terme contient deux idées; 1.° l'original ou le prototype, qui porte les traits qu'on veut imiter; 2.° la copie qui les représente.

La nature, c'est-à-dire, tout ce qui est, ou que nous concevons aisément comme possible, voilà le prototype ou le modèle des arts.

Pour expliquer ceci nettement, on peut distinguer, en quelque sorte, quatre mondes : le monde existant; c'est l'univers actuel, physique, moral, civil, dont nous faisons partie: le monde historique, qui est peuplé de grands noms, et rempli de faits célèbres : le monde fabuleux, qui est rempli de dieux et de héros imaginaires : enfin, le monde idéal ou possible, où tous les êtres existent dans les généralités seulement, et d'où l'imagination peut tirer des individus qu'elle caractérise par tous les traits d'existence et de propriété. Ainsi Aristophane peignait Socrate, sujet tiré de la société alors existante. Les Horaces sont tirés de

l'histoire : Médée est tirée de la fable ; Tartuffe, du monde possible. Voilà, en général, ce qu'on appelle nature. Il faut, comme nous venons de le dire, que l'industrieux imitateur ait toujours les yeux attachés sur elle, qu'il la contemple sans cesse. Pourquoi ? parce qu'elle renferme tous les plans des ouvrages réguliers, et les dessins de tous les ornemens qui peuvent nous plaire. Les arts ne créent point leurs règles ; elles sont indépendantes de leur caprice, et invariablement tracées dans l'exemple de la nature.

Quelle est donc la fonction des arts ? c'est de transporter les traits qui sont dans la nature, et de les présenter dans des objets à qui ils ne sont point naturels. C'est ainsi que le ciseau du statuaire montre un héros dans un bloc de marbre. Le peintre, par ses couleurs, fait sortir de la toile tous les objets visibles. Le musicien, par des sons artificiels, fait gronder l'orage, tandis que tout est calme ; et le poëte enfin, par son invention et par l'harmonie de ses vers, remplit notre esprit d'images feintes et notre cœur de sentimens factices, souvent plus

charmans que s'ils étaient vrais et naturels. D'où je conclus que les arts, dans ce qui est proprement art, ne sont que des imitations, des ressemblances qui ne sont point la nature, mais qui paraissent l'être ; et qu'ainsi la matière des beaux-arts n'est point le vrai, mais seulement le vraisemblable. Cette conséquence est assez importante pour être développée et prouvée sur-le-champ par l'application.

Qu'est-ce que la peinture ? une imitation des objets visibles. Elle n'a rien de réel, rien de vrai ; tout est fantôme chez elle, et sa perfection ne dépend que de sa ressemblance avec la réalité.

La musique et la danse peuvent bien régler les tons et les gestes de l'orateur en chaire, et du citoyen qui raconte dans la conversation ; mais ce n'est point encore là qu'on les appelle des arts proprement. Elles peuvent aussi s'égarer, l'une dans des caprices où les sons s'entre-choquent sans dessein, l'autre dans des secousses et des sauts de fantaisie ; mais, ni l'une ni l'autre, elles ne sont plus alors dans leurs bornes légitimes. Il faut donc, pour qu'elles soient ce qu'elles doivent être, qu'elles

reviennent à l'imitation, qu'elles soient le portrait artificiel des passions humaines ; et c'est alors qu'on les reconnaît avec plaisir, et qu'elles nous donnent l'espèce et le degré de sentiment qui nous satisfait.

Enfin la poésie ne vit que de fictions : chez elle le loup porte les traits de l'homme puissant et injuste ; l'agneau, ceux de l'innocence opprimée. L'églogue nous offre des bergers poétiques qui ne sont que des ressemblances, des images. La comédie fait le portrait d'un Harpagon idéal, qui n'a que par emprunt les traits d'une avarice réelle.

La tragédie n'est poésie que dans ce qu'elle feint par imitation. César a eu un démêlé avec Pompée : ce n'est point poésie, c'est histoire. Mais qu'on invente des discours, des motifs, des intrigues, le tout d'après les idées que l'histoire donne des caractères et de la fortune de César et de Pompée ; voilà ce qu'on nomme poésie, parce que cela seul est l'ouvrage du génie et de l'art.

L'épopée, enfin, n'est qu'un récit d'actions possibles, présentées avec tous les caractères de l'existence. Junon et Enée n'ont jamais ni dit ni fait

ce que Virgile leur attribue; mais ils ont pu le faire ou le dire: c'est assez pour la poésie. C'est un mensonge perpétuel qui a tous les caractères de la vérité.

Ainsi tous les arts, dans tout ce qu'ils ont de vraiment artificiel, ne sont que des choses imaginaires, des êtres feints, copiés et imités d'après les véritables. C'est pour cela qu'on met sans cesse l'art en opposition avec la nature; qu'on n'entend partout que ce cri, que c'est la nature qu'il faut imiter; que l'art est parfait quand il la représente parfaitement; enfin que les chefs-d'œuvre de l'art sont ceux qui imitent si bien la nature, qu'on les prend pour la nature elle-même.

Et cette imitation, pour laquelle nous avons tous une disposition si naturelle, puisque c'est l'exemple qui instruit et qui règle le genre humain, *vivimus ad exempla*, cette imitation, dis-je, est une des principales sources du plaisir que causent les arts. L'esprit s'exerce dans la comparaison du modèle avec le portrait; et le jugement qu'il en porte fait sur lui une impression d'autant plus agréable, qu'elle lui

est un témoignage de sa pénétration et de son intelligence.

Cette doctrine n'est point nouvelle ; on la trouve partout chez les anciens. Aristote commence sa Poétique par ce principe, que la musique, la danse, la poésie, la peinture sont des arts imitateurs (1) : c'est là que se rapportent toutes les règles de sa Poétique. Selon Platon, pour être poëte, il ne suffit pas de raconter; il faut feindre et créer l'action qu'on raconte. Dans sa République, il condamne la poésie, parce qu'étant essentiellement une imitation, les objets qu'elle imite peuvent intéresser les mœurs (2).

---

(1) Πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον. *Poet. cap.* 1.

(M. Remond de Saint-Mard, qui a beaucoup réfléchi sur l'essence de la poésie, et qui, n'écrivant que pour les délicats, n'a dû prendre que la fleur de son sujet, jette le même principe dans une de ses Notes. Voici ses termes : « On n'y songe pas assez. La poésie, la musique, la peinture sont trois arts consacrés au plaisir, tous trois faits pour imiter la nature, tous trois destinés à imiter les mouvemens de l'âme : les tirer de là, c'est les déshonorer, c'est les montrer par leur endroit faible. » Not. de l'Edit. de Lyon, 1802.)

(2) Plutarque cite sur cette matière l'autorité

Horace a le même principe dans son Art poétique :

Si plausoris eges aulæa manentis....
Ætatis cujusque notandi sunt tibi mores ;
Mobilibusque decor naturis dandus et annis.

Pourquoi observer les mœurs, les étudier? n'est-ce pas à dessein de les copier ?

Respicere exemplar vitæ morumque jubebo
Doctum imitatorem, *et veras hinc ducere voces.*

Veras voces ducere, c'est ce que

---

de Platon, et l'explique d'une manière si claire, qu'il n'est pas possible de s'y refuser. « Platon « lui-même, dit-il, a enseigné que la poésie « ne consiste que dans la fable ; et il définit « la fable un récit menteur, ressemblant à la « vérité : ainsi il n'y a rien de réel. Le récit « dit ce qui est : la fable est l'image et la res- « semblance du récit. Et il y a aussi loin de ce- « lui qui fait la fable à celui qui fait le récit, « que de celui qui a fait le récit à celui qui a fait « l'action. » Ἡ ποιητικὴ περὶ μυθοποιΐαν ἐστὶν, καὶ Πλάτων εἴρηκεν, etc. *De glor. Athen.* M. de Fontenelle a exprimé la même pensée dans sa lettre aux Auteurs du Journ. des Savans, tom. v de la dernière édition : « Un grand poëte, dit- « il, si on entend par ce mot ce que l'on doit, « est celui qui fait, qui invente, qui crée. La « vraie poésie d'une pièce de théâtre, c'est « toute sa constitution inventée et créée...... « et Polyeucte ou Cinna en prose seraient en- « core d'admirables productions d'un poëte. »

nous appelons peindre d'après nature. Et tout n'est-il pas dit dans ce seul mot : *Ex noto fictum carmen sequar?* Je feindrai, j'imaginerai d'après ce qui est connu des hommes : on y sera trompé, on croira voir la nature elle-même, et qu'il n'est rien de si aisé que de la peindre de cette sorte ; mais ce sera une fiction, un ouvrage de génie, au-dessus des forces de tout esprit médiocre, *sudet multum, frustraque laboret.*

Les termes mêmes dont les anciens se sont servis en parlant de poésie, prouvent qu'ils la regardaient comme une imitation. Les Grecs disaient ποιεῖν et μιμεῖσθαι. Les Latins traduisaient le premier terme par *facere :* les bons auteurs disent *facere poema*, c'est-à-dire, forger, fabriquer, créer ; et le second, ils l'ont rendu, tantôt par *fingere*, tantôt par *imitari*, qui signifient autant une imitation artificielle, telle qu'elle est dans les arts, qu'une imitation réelle et morale, telle qu'elle est dans la société. Mais comme la signification de ces mots a été, dans la suite des temps, étendue, ou détournée, ou resserrée, elle a donné lieu à

des méprises, et répandu de l'obscurité sur des principes qui étaient clairs par eux-mêmes dans les premiers auteurs qui les ont établis. On a entendu par *fiction* les fables qui font intervenir le ministère des dieux, et qui les font agir dans une action, parce que cette partie de la fiction est la plus noble. Par *imitation*, on a entendu, non une copie artificielle de la nature, qui consiste précisément à la représenter, à la *contrefaire*, ὑποκρίνειν, mais toutes sortes d'imitations en général; de sorte que ces termes, n'ayant plus la même signification qu'autrefois, ont cessé d'être propres à caractériser la poésie, et rendu le langage des anciens inintelligible à la plupart des lecteurs.

De tout ce que nous venons de dire il résulte que la poésie ne subsiste que par l'imitation. Il en est de même de la peinture, de la danse, de la musique : rien n'est réel dans leurs ouvrages; tout y est imaginé, feint, copié, artificiel. C'est ce qui fait leur caractère essentiel par opposition à la nature.

CHAPITRE III.

Le Génie ne doit point imiter la Nature telle qu'elle est.

Le génie et le goût ont une liaison si intime dans les arts, qu'il y a des cas où on ne peut les unir sans qu'ils paraissent se confondre, ni les séparer sans presque leur ôter leurs fonctions propres. C'est ce qu'on éprouve ici, où il n'est pas possible de dire ce que doit faire le génie en imitant la nature, sans supposer le goût qui le guide. Nous avons été obligés de toucher ici, au moins légèrement, cette matière, pour préparer ce qui suit; mais nous nous réservons à en parler plus au long dans la seconde partie.

Aristote compare la poésie avec l'histoire. Leur différence, selon lui, n'est point dans la forme ni dans le style, mais dans le fonds des choses. Mais comment y est-elle? L'histoire peint ce qui a été fait; la poésie, ce qui a pu être fait. L'une est liée au vrai; elle ne crée ni actions, ni acteurs.

L'autre n'est tenue qu'au vraisemblable; elle invente, elle imagine à son gré, elle peint de tête. L'historien donne des exemples tels qu'ils sont, souvent imparfaits; le poëte les donne tels qu'ils doivent être: et c'est pour cela que, selon le même philosophe, la poésie est plus philosophique et plus instructive que l'histoire (1).

Sur ce principe, il faut conclure que si les arts sont imitateurs de la nature, ce doit être une imitation sage et éclairée, qui ne la copie pas servilement, mais qui, choisissant les objets et les traits, les présente avec toute la perfection dont ils sont susceptibles; en un mot, une imitation où on voie la nature, non telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut être et qu'on peut la concevoir par l'esprit.

Que fit Zeuxis quand il voulut peindre une beauté parfaite? fit-il le portrait de quelque beauté particulière dont sa peinture fût l'histoire? Il rassembla les traits séparés de plusieurs

(1) Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν. *Poetic. cap.* 9.

beautés existantes (1); il se forma dans l'esprit une idée factice qui résulta de tous ces traits réunis: et cette idée fut le prototype ou le modèle de son tableau, qui fut vraisemblable et poétique dans sa totalité, et ne fut vrai et historique que dans ses parties prises séparément. Voilà l'exemple donné à tous les artistes; voilà la route qu'ils doivent suivre, et c'est la pratique de tous les grands maîtres sans exception.

Quand Molière voulut peindre la misanthropie, il ne chercha point dans Paris un original dont sa pièce fût une copie exacte: il n'eût fait qu'une histoire, qu'un portrait; il n'eût instruit qu'à demi. Mais il recueillit tous les traits d'humeur noire qu'il pouvait avoir remarqués dans les hommes; il y ajouta tout ce que l'effort de son génie put lui fournir dans le même genre,

(1) *Præbete, quæso, inquit, ex istis virginibus formosissimas, dum pingo id, quod pollicitus sum vobis, ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferatur... Ille autem quinque delegit... Neque enim putavit, omnia, quæ quæreret ad venustatem, uno in corpore se reperire posse; ideo quod nihil, simplici in genere, omni ex parte perfectum natura expolivit.* Cic. lib. II, de Inv. c. 1.

et, de tous ces traits rapprochés et assortis, il en figura un caractère unique qui ne fut pas la représentation du vrai, mais celle du vraisemblable. Sa comédie ne fut point l'histoire d'Alceste, mais la peinture d'Alceste fut l'histoire de la misanthropie prise en général; et par-là il a instruit beaucoup mieux que n'eût fait un historien scrupuleux, qui eût raconté quelques traits véritables d'un misanthrope réel (1).

Ces deux exemples suffisent pour donner, en attendant, une idée claire et distincte de ce qu'on appelle la belle nature. Ce n'est pas le vrai qui est; mais le vrai qui peut être, le beau vrai, qui

---

(1) « Platon, *dit Maxime de Tyr, Dissert.* 7, « a fait dans sa République de même que les statuaires, qui rassemblent les plus beaux traits « de différens corps pour en composer un seul « d'une beauté parfaite, et dont aucune beauté « naturelle ne peut approcher pour le choix, le « concert, la régularité de toutes ses parties. » On disait chez les anciens : Il est beau comme une statue. Et c'est dans un pareil sens que Juvénal, pour exprimer toutes les horreurs possibles d'une tempête, l'appelle *tempête poétique :*

Omnia fiunt
Talia, tam graviter, si quando poetica *surgit*
Tempestas. — Sat. XII, 23.

est représenté comme s'il existait réellement, et avec toutes les perfections qu'il peut recevoir (1).

Cela n'empêche point que le vrai et le réel ne puissent être la matière des arts. Ce sont les Muses qui s'en expliquent ainsi elles-mêmes dans Hésiode :

> Souvent par ses couleurs l'adresse de notre art
> Au mensonge du vrai sait donner l'apparence ;
> Mais nous savons aussi par la même puissance
> Chanter la vérité sans mélange et sans fard. (2)

Si un fait historique se trouvait tellement taillé, qu'il pût servir de plan à un poëme ou à un tableau, la peinture alors et la poésie l'emploîraient comme tel, et useraient de leurs droits d'un autre côté, en inventant des circonstances, des contrastes, des situations, etc. Quand Le Brun peignait les

---

(1) La qualité de l'objet n'y fait rien. Que ce soit un hydre, un avare, un faux dévot, un Néron, dès qu'on les a présentés avec tous les traits qui peuvent leur convenir, on a peint la belle nature. Que ce soient les Furies ou les Grâces, il n'importe. Cicéron dit : *Gorgonis os pulcherrimum crinitum anguibus*. VI, *in Verr.* 124.

(2) Ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτυμοίσιν ὁμοῖα,
Ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα μυθησάσθαι.

batailles d'Alexandre, il avait dans l'histoire le fait, les acteurs, le lieu de la scène. Cependant quelle invention, quelle poésie dans son ouvrage! la disposition, les attitudes, l'expression des sentimens, tout cela était réservé à la création du génie. De même le combat des Horaces, d'histoire qu'il était, se changea en poëme dans les mains de Corneille, et le triomphe de Mardochée dans celles de Racine. L'art bâtit alors sur le fonds de la vérité; et il doit la mêler si adroitement avec le mensonge, qu'il s'en forme un tout de même nature:

Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
Primo ne medium, medio ne discrepet imum. Hor.

C'est ce qui se pratique ordinairement dans les épopées, dans les tragédies, dans les tableaux historiques. Comme le fait n'est plus entre les mains de l'histoire, mais livré au pouvoir de l'artiste, à qui il est permis de tout oser pour arriver à son but; on le pétrit de nouveau, si j'ose parler ainsi, pour lui faire prendre une nouvelle forme: on ajoute, on retranche, on transpose. Si c'est un poëme, on serre les nœuds, on

prépare les dénoûmens, etc...... Car on suppose que le germe de tout cela est dans l'histoire, et qu'il ne s'agit que de le faire éclore. S'il n'y est point, l'art alors jouit de tous ses droits dans toute leur étendue, il crée tout ce dont il a besoin. C'est un privilége qu'on lui accorde, parce qu'il est obligé de plaire.

CHAPITRE IV.

Dans quel état doit être le Génie pour imiter la belle Nature.

Les génies les plus féconds ne sentent pas toujours la présence des Muses; ils éprouvent des temps de sécheresse et de stérilité. La verve de Ronsard, qui était né poëte, avait des repos de plusieurs mois. La muse de Milton avait des inégalités dont son ouvrage se ressent; et pour ne point parler de Stace, de Claudien et de tant d'autres, qui ont éprouvé des retours de langueur et de faiblesse, le grand Homère ne sommeillait-il pas quelquefois au milieu de ses héros et de ses dieux? Il y a donc des momens heureux pour le génie; lorsque l'âme enflammée comme d'un feu divin se représente toute la nature, et répand sur les objets cet esprit de vie qui les anime, ces traits touchans qui nous séduisent ou nous ravissent.

Cette situation de l'âme se nomme *enthousiasme*, terme que tout le monde

entend assez, et que presque personne ne définit. Les idées qu'en donnent la plupart des auteurs paraissent sortir plutôt d'une imagination étonnée et frappée d'enthousiasme elle-même, que d'un esprit qui ait pensé ou réfléchi. Tantôt c'est une vision céleste, une influence divine, un esprit prophétique; tantôt c'est une ivresse, une extase, une joie mêlée de trouble et d'admiration en présence de la Divinité. Avaient-ils dessein, par ce langage emphatique, de relever les arts, et de dérober aux profanes les mystères des Muses?

Pour nous, qui cherchons à éclaircir nos idées, écartons tout ce faste allégorique qui nous offusque; considérons l'enthousiasme comme un philosophe considère les grands, sans aucun égard pour ce vain étalage qui les environne et qui les cache.

La divinité qui inspire les auteurs excellens quand ils composent est semblable à celle qui anime les héros dans les combats :

Sua cuique deus *fit dira cupido.*

Dans ceux-ci, c'est l'audace, l'intrépidité naturelle, animée par la présence

même du danger; dans les autres, c'est un grand fonds de génie, une justesse d'esprit exquise, une imagination féconde, et surtout un cœur plein de feu noble, et qui s'allume aisément à la vue des objets. Ces âmes privilégiées prennent fortement l'empreinte des choses qu'elles conçoivent, et ne manquent jamais de les reproduire avec un nouveau caractère d'agrément et de force qu'elles leur communiquent.

Voilà la source et le principe de l'enthousiasme. On sent déjà quels doivent en être les effets par rapport aux arts imitateurs de la belle nature. Rappelons-nous l'exemple de Zeuxis. La nature a dans ses trésors tous les traits dont les plus belles imitations peuvent être composées : ce sont comme des études dans les tablettes d'un peintre. L'artiste qui est essentiellement observateur les reconnaît, les tire de la foule, les assemble; il en compose dans son esprit un tout dont il conçoit une idée vive qui le remplit. Bientôt son feu s'allume à la vue de l'objet : il s'oublie; son âme passe dans les choses qu'il crée. Il est tour à tour Cinna, Auguste, Phèdre, Hippolyte, et, si c'est

un La Fontaine, il est le loup et l'agneau, le chêne et le roseau. C'est dans ces transports qu'Homère voit les chars et les coursiers des dieux, que Virgile entend les cris affreux de Phlégyas dans les ombres infernales, et qu'ils trouvent l'un et l'autre des choses qui ne sont nulle part, et qui cependant sont vraies :

. . . . Poeta quum tabulas cepit sibi,
Quærit quod nusquam est gentium, reperit tamen (1).

C'est pour le même effet que ce même enthousiasme est nécessaire aux peintres et aux musiciens : ils doivent oublier leur état, sortir d'eux-mêmes, et se mettre au milieu des choses qu'ils veulent représenter. S'ils veulent peindre une bataille, ils se transportent, de même que le poëte, au milieu de la mêlée ; ils entendent le fracas des armes, les cris des mourans ; ils voient la fureur, le carnage, le sang. Ils excitent eux-mêmes leur imagination, jusqu'à ce qu'ils se sentent émus, saisis, effrayés : alors, *Deus, ecce Deus.*

(1) Plaut.

Qu'ils chantent, qu'ils peignent, c'est un dieu qui les inspire :

. . . . Bella, horrida bella,
Et Tibrim multo spumantem sanguine
cerno (1).

C'est ce que Cicéron appelle *mentis viribus excitari, divino spiritu afflari* (2). Voilà la fureur poétique, voilà l'enthousiasme : voilà le dieu que le poëte invoque dans l'épopée, qui inspire les héros dans la tragédie, qui se transforme en simple bourgeois dans la comédie, en berger dans l'églogue ; qui donne la raison et la parole aux animaux dans l'apologue ; enfin le dieu qui fait les vrais peintres, les musiciens et les poëtes.

Accoutumé que l'on est à n'exiger l'enthousiasme que pour le grand feu de la lyre ou de l'épopée, on est peut-être surpris d'entendre dire qu'il est nécessaire même pour l'apologue. Mais qu'est-ce que l'enthousiasme ? Il ne contient que deux choses ; une vive représentation de l'objet dans l'esprit, et une émotion du cœur proportionnée

(1) Virg. Æn. VI, 86.
(2) Pro Archia poeta, 18.

à cet objet (1). Ainsi, de même qu'il y a des objets simples, nobles, sublimes, il y a aussi des enthousiasmes qui leur répondent, et que les peintres, les musiciens, les poëtes se partagent selon les degrés qu'ils ont embrassés, et dans lesquels il est nécessaire qu'ils se mettent tous, sans en excepter aucun, pour arriver à leur but, qui est l'expression de la nature dans son beau. Et c'est pour cela que La Fontaine, dans ses fables, et Molière, dans ses comédies, sont poëtes, et aussi grands poëtes que Corneille dans ses tragédies, et Rousseau dans ses odes.

---

(1) « Dans les occasions qui demandent de l'en« thousiasme, le Dieu n'enlève pas l'homme qu'il « fait agir, dit Plutarque ; il ne fait que lui don« ner des idées vives, lesquelles idées produisent « des sentimens qui leur répondent. » Οὐδ' ὁρμὰς ἐνεργαζόμενον, ἀλλὰ φαντάσιας ὁρμῶν ἀγωγούς. Vie de Coriol.

CHAPITRE V.

De la manière dont les Arts font leur imitation.

JUSQU'ICI on a tâché de montrer que les arts consistaient dans l'imitation, et que l'objet de cette imitation était la belle nature représentée à l'esprit dans l'enthousiasme. Il ne reste plus qu'à exposer la manière dont cette imitation se fait; et par-là on aura la différence particulière des arts, dont l'objet commun est l'imitation de la belle nat ure

On peut diviser la nature, par rapport aux beaux-arts, en deux parties; l'une qu'on saisit par l'organe de la vue, et l'autre par celui de l'ouïe : car les autres sens sont stériles pour les beaux-arts. La première partie est l'objet de la peinture, qui représente sur un plan tout ce qui est visible; elle est celui de la sculpture, qui le représente en relief, et enfin celui de l'art du geste, qui est une branche des deux autres arts que je viens de nommer, et qui n'en diffère, dans ce qu'il embrasse,

que parce que le sujet auquel on attache les gestes dans la danse est naturel et vivant, au lieu que la toile du peintre et le marbre du sculpteur ne le sont point.

La seconde partie est l'objet de la musique considérée seule et comme un chant; en second lieu, de la poésie, qui emploie la parole, mais la parole mesurée et calculée dans tous ses sons.

Ainsi la peinture imite la belle nature par les couleurs, la sculpture par les reliefs, la danse par les mouvemens et par les attitudes du corps; la musique l'imite par les sons inarticulés, et la poésie enfin par la parole mesurée. Voilà les caractères distinctifs des arts principaux. Et s'il arrive quelquefois que ces arts se mêlent et se confondent, comme, par exemple, dans la poésie; si la danse fournit des gestes aux acteurs sur le théâtre; si la musique donne le ton de la voix dans la déclamation; si le pinceau décore le lieu de la scène; ce sont des services qu'ils se rendent mutuellement, en vertu de leur fin commune et de leur alliance réciproque, mais sans préjudice à leurs droits particuliers et natu-

rels. Une tragédie sans gestes, sans musique, sans décoration, est toujours un poëme : c'est une imitation exprimée par le discours mesuré. Une musique sans paroles est toujours musique; elle exprime la plainte et la joie indépendamment des mots, qui l'aident, à la vérité, mais qui ne lui apportent ni ne lui ôtent rien qui altère sa nature et son essence : son expression essentielle est le son, de même que celle de la peinture est la couleur, et celle de la danse le mouvement du corps. Cela ne peut être contesté.

Mais il y a ici une chose à remarquer : c'est que, de même que les arts doivent choisir les dessins de la nature et les perfectionner, ils doivent choisir aussi et perfectionner les expressions qu'ils empruntent de la nature. Ils ne doivent point employer toutes sortes de couleurs, ni toutes sortes de sons : il faut en faire un juste choix et un mélange exquis; il faut les allier, les proportionner, les nuancer, les mettre en harmonie. Les couleurs et les sons ont entre eux des sympathies et des répugnances : la nature a droit de les unir selon ses volontés, mais l'art doit le

faire selon les règles. Il faut non seulement qu'il ne blesse point le goût, mais qu'il le flatte, et le flatte autant qu'il peut être flatté.

Cette remarque s'applique également à la poésie. La parole, qui est son instrument ou sa couleur, a chez elle certains degrés d'agrémens qu'elle n'a point dans le langage ordinaire : c'est le marbre choisi, poli et taillé, qui rend l'édifice plus riche, plus beau, plus solide. Il y a un certain choix de mots, de tours, surtout une certaine harmonie régulière qui donne à son langage quelque chose de surnaturel qui nous charme et nous enlève à nous-mêmes. Tout cela a besoin d'être expliqué avec plus d'étendue, et le sera dans la troisième partie.

DÉFINITIONS DES ARTS.

Il est aisé maintenant de définir les arts dont nous avons parlé jusqu'ici : on connaît leur objet, leur fin, leurs fonctions, et la manière dont ils s'en acquittent ; ce qu'ils ont de commun qui les unit ; ce qu'ils ont de propre qui les sépare et les distingue.

On définira la peinture, la sculpture,

la danse une imitation de la belle nature exprimée par les couleurs, par le relief, par les attitudes ; et la musique et la poësie, l'imitation de la belle nature exprimée par les sons ou par le discours mesuré (1). On dira dans la seconde partie en quoi consiste la belle nature.

---

(1) M. Schlegel, célèbre dans la littérature allemande, et pasteur de Zerbst, qui a fait l'honneur à cet ouvrage de le traduire en allemand, prétend que le principe de l'imitation n'est pas universel pour la poésie : il expose ses raisons dans des notes et des dissertations savantes qui accompagnent sa traduction. M. Huber, qui nous a fait connaître si avantageusement le goût et le génie de sa nation par sa belle traduction du poëme d'Abel, ayant bien voulu me donner le précis de ces objections, j'ai cru que je devais y répondre, tant pour éclaircir la matière de plus en plus, que pour montrer à M. S. le cas que je fais de son suffrage, et combien je serais flatté de l'obtenir sans restriction.

« Dans mon premier travail, dit M. S. (*Préf.* « *de sa* 2e. *Ed.*), j'avais eu quelque doute sur « l'étendue du principe universel de l'imitation, « qui, étant suffisant pour les autres arts, m'a- « vait paru ne pas l'être pour la poésie : l'exa- « men plus réfléchi m'a confirmé dans ma « pensée. »

Voici en peu de mots le raisonnement de M. S. L'imitation de la nature n'est pas le principe unique en fait de poésie, si la nature même

CHAPITRE VI.

En quoi l'Eloquence et l'Architecture diffèrent des autres arts.

Il faut se rappeler un moment la division des arts que nous avons proposée ci-dessus. Les uns furent inventés pour le seul besoin, d'autres pour le plaisir : quelques-uns dûrent leur naissance d'abord à la nécessité ; mais, ayant su depuis se revêtir d'agrémens, ils se placèrent à côté de ceux qu'on appelle beaux-arts par honneur. C'est ainsi que l'architecture, ayant changé en demeures riantes et commodes les antres que le besoin avait creusés pour servir de retraite aux hommes, mérita, parmi les arts, une distinction qu'elle n'avait pas auparavant.

Il arriva la même chose à l'éloquence. Le besoin qu'avaient les hommes de se communiquer leurs pensées et leurs sentimens les fit orateurs et historiens, dès qu'ils surent faire usage de la parole. L'expérience, le temps, le goût ajoutèrent à leurs discours de

nouveaux degrés de perfection. Il se forma un art qu'on appela *éloquence*, et qui, même pour l'agrément, se mit presque au niveau de la poésie : sa proximité et sa ressemblance avec celle-ci lui donnèrent la facilité d'en emprunter les ornemens qui pouvaient lui convenir, et de se les ajuster. De là vinrent les périodes arrondies, les antithèses concertées, les portraits frappés, les allégories soutenues ; de là le choix des mots, l'arrangement des phrases, la progression symétrique de l'harmonie. Ce fut l'art qui servit alors de modèle à la nature ; ce qui arrive souvent (1); mais à une condition qui doit être regardée comme la base essentielle et la règle fondamentale de tous les arts. C'est que, dans les arts qui sont pour l'usage, l'agrément prenne le caractère de la nécessité même; tout doit y paraître pour le besoin : de même que, dans les arts qui sont destinés au plaisir, l'utilité n'a droit d'y entrer que quand elle est de caractère à procurer le même plaisir que ce qui aurait été

---

(1) Voyez le chap. 9. de la IIe part.

créer; il ne leur faut de génie que pour trouver les faces réelles qui sont dans leur objet. Ils n'ont rien à y ajouter, rien à en retrancher; à peine osent-ils quelquefois transposer : tandis que le poëte se forge à lui-même ses modèles, sans s'embarrasser de la réalité.

Si donc on voulait définir la poésie par opposition à la prose ou à l'éloquence, que je prends ici pour la même chose, on dirait toujours que la poésie est une imitation de la belle nature exprimée par le discours mesuré; et la prose ou l'éloquence, la nature elle-même exprimée par le discours libre. L'orateur doit dire le vrai d'une manière qui le fasse croire, avec la force et la simplicité qui persuadent. Le poëte doit dire le vraisemblable d'une manière qui le rende agréable, avec toute la grâce et toute l'énergie qui charment et qui étonnent. Cependant, comme le plaisir prépare le cœur à la persuasion, et que l'utilité réelle flatte toujours l'homme, qui n'oublie jamais son intérêt, il s'ensuit que l'agréable et l'utile doivent se réunir dans la poésie et dans la prose; mais en s'y plaçant dans un ordre conforme à l'objet qu'on

ces occasions, mais un beau qui soit d'une utilité réelle.

Que penserait-on d'un édifice somptueux qui ne serait d'aucun usage? La dépense, comparée avec l'inutilité, formerait une disproportion désagréable pour ceux qui le verraient, et ridicule pour celui qui l'aurait fait. Si l'édifice demande de la grandeur, de la majesté, de l'élégance, c'est toujours en considération du maître qui doit l'habiter. S'il y a proportion, variété, unité, c'est pour le rendre plus aisé, plus solide, plus commode : tous les agrémens, pour être parfaits, doivent paraître avec un caractère d'utilité; au lieu que, dans la sculpture, les choses qui y sont pour l'utilité doivent se tourner en agrémens.

L'éloquence est soumise aux mêmes lois : elle est toujours, dans ses plus grandes libertés, attachée à l'utile et au vrai; et si quelquefois le vraisemblable ou l'agrément deviennent son objet, ce n'est que par rapport au vrai même, qui n'a jamais tant de crédit que quand il plaît, et qu'il est vraisemblable.

L'orateur ni l'historien n'ont rien à

Mais ces fictions en prose et ces histoires en vers ne sont ni pure prose ni poésie pure : c'est un mélange des deux natures, auquel la définition ne doit point avoir égard ; ce sont des caprices faits pour être hors de la règle, et dont l'exception est absolument sans conséquence pour les principes. Nous connaissons, dit Plutarque, des sacrifices qui ne sont accompagnés ni de chœur ni de symphonies; mais, pour ce qui est de la poésie, nous n'en connaissons point sans fable et sans fiction. Les vers d'Empédocle, ceux de Parménide, de Nicandre, les sentences de Théognis ne sont point de la poésie (1). Ce ne sont que des discours ordinaires, qui ont emprunté la verve et la mesure poétique pour relever leur style et s'insinuer plus aisément (2).

endroits, de véritables poëmes dans la rigueur du terme. Voyez le VII[e] traité, tom. 3.

(1) « On ne doit pas compter parmi les productions de la poésie les sentences de Théognis, de Phocylide, etc., ni même les systèmes de Parménide et d'Empédocle sur la nature, quoique ces deux derniers auteurs aient quelquefois inséré dans leurs ouvrages des descriptions brillantes ou des allégories ingénieuses. » Barthél. Voy. d'Anach. ch. 80. — Not. de l'Editeur.

(2) *De audiendis Poetis.*

SECONDE PARTIE,

OU ON ÉTABLIT LE PRINCIPE DE L'IMITATION PAR LA NATURE ET PAR LES LOIS DU GOUT.

Si tout est lié dans la nature, parce que tout y est dans l'ordre, tout doit l'être de même dans les arts, parce qu'ils sont imitateurs de la nature. Il doit y avoir un point de réunion où se rappellent les parties les plus éloignées; de sorte qu'une seule partie, une fois bien connue, doit nous faire au moins entrevoir les autres.

Le génie et le goût ont le même objet dans les arts : l'un le crée, l'autre en juge. Ainsi, s'il est vrai que le génie produit les ouvrages de l'art par l'imitation de la belle nature, comme on vient de le prouver, le goût, qui juge des productions du génie, ne doit être satisfait que quand la belle nature est bien imitée. On sent la justesse et la

vérité de cette conséquence ; mais il s'agit de la développer et de la mettre dans un plus grand jour. C'est ce qu'on se propose dans cette partie, où on verra ce que c'est que le goût, quelles lois il peut prescrire aux arts, et que ces lois se bornent toutes à l'imitation, telle que nous venons de la caractériser dans la première partie.

CHAPITRE I.

Ce que c'est que le Goût.

Il est un bon goût. Cette proposition n'est point un problème ; et ceux qui en doutent ne sont point capables d'atteindre aux preuves qu'ils demandent.

Mais quel est-il, ce bon goût? Est-il possible qu'ayant une infinité de règles dans les arts, et d'exemples dans les ouvrages des anciens et des modernes, nous ne puissions nous en former une idée claire et précise? Ne serait-ce point la multiplicité de ces exemples mêmes, ou le trop grand nombre de ces règles qui offusquerait notre esprit, et qui, en lui montrant des variations infinies, à cause de la différence des sujets traités, l'empêcherait de se fixer à quelque chose de certain, dont on pût tirer une juste définition.

Il est un bon goût, qui est seul bon. En quoi consiste-t-il? De quoi dépend-il? est-ce de l'objet, ou du génie qui

s'exerce sur cet objet? A-t-il des règles? n'en a-t-il point? Est-ce l'esprit seul qui est son organe, ou le cœur seul, ou tous deux ensemble? Que de questions sous ce titre si connu, tant de fois traité, et jamais assez clairement expliqué!

On dirait que les anciens n'ont fait aucun effort pour le trouver, et que les modernes, au contraire, ne le saisissent que par hasard. Ils ont peine à suivre la route, qui paraît trop étroite pour eux; rarement ils s'échappent sans payer quelque tribut à l'une des deux extrémités. Il y a de l'affectation dans celui qui écrit avec soin, et de la négligence dans celui qui veut écrire avec facilité; au lieu que, dans les anciens qui nous restent, il semble que c'est un heureux génie qui les mène comme par la main: ils marchent sans crainte et sans inquiétude, comme s'ils ne pouvaient aller autrement. Quelle en est la raison? ne serait-ce pas que les anciens n'avaient d'autre modèle que la nature elle-même, et d'autre guide que le goût; et que les modernes se proposant pour modèles les ouvrages des premiers imitateurs, et craignant de blesser les règles que l'art a établies,

leurs copies ont dégénéré et retenu un certain air de contrainte qui trahit l'art, et met tout l'avantage du côté de la nature?

C'est donc au goût seul qu'il appartient de faire des chefs-d'œuvre, et de donner aux ouvrages de l'art cet air de liberté et d'aisance qui en fait toujours le plus grand mérite.

Nous avons assez parlé de la nature et des exemples qu'elle fournit au génie. Il nous reste à examiner le goût et ses lois: tâchons d'abord de le connaître lui-même, cherchons son principe; ensuite nous considérerons les règles qu'il prescrit aux beaux-arts.

Le goût est dans les arts ce que l'intelligence est dans les sciences: leurs objets sont différens à la vérité; mais leurs fonctions ont entre elles une si grande analogie, que l'une peut servir à expliquer l'autre.

Le vrai est l'objet des sciences: celui des arts est le bon et le beau; deux termes qui rentrent presque dans la même signification, quand on les examine de près.

L'intelligence considère ce que les objets sont en eux-mêmes, selon leur

essence, sans aucun rapport avec nous; le goût, au contraire, ne s'occupe de ces mêmes objets que par rapport à nous.

Il y a des personnes dont l'esprit est faux, parce qu'elles croient voir la vérité où elle n'est point réellement: il y en a aussi qui ont le goût faux, parce qu'elles croient sentir le bon ou le mauvais où ils ne sont point en effet.

Une intelligence est donc parfaite quand elle voit sans nuage et qu'elle distingue sans erreur le vrai d'avec le faux, la probabilité d'avec l'évidence: de même le goût est parfait aussi quand, par une impression distincte, il sent le bon et le mauvais, l'excellent et le médiocre, sans jamais les confondre ni les prendre l'un pour l'autre.

Je puis donc définir l'intelligence la facilité de connaître le vrai et le faux, et de les distinguer l'un de l'autre; et le goût, la facilité de sentir le bon, le mauvais, le médiocre, et de les distinguer avec certitude.

Ainsi, vrai et bon, connaissance et goût, voilà tous nos objets et toutes nos opérations; voilà les sciences et les arts.

Je laisse à la métaphysique profonde

à débrouiller tous les ressorts secrets de notre âme, et à creuser les principes de ses opérations : je n'ai pas besoin d'entrer ici dans ces discussions spéculatives où l'on est aussi obscur que sublime. Je pars d'un principe que personne ne conteste. Notre âme connaît, et ce qu'elle connaît produit en elle un sentiment. La connaissance est une lumière répandue dans notre âme ; le sentiment est un mouvement qui l'agite. L'une éclaire, l'autre échauffe ; l'une nous fait voir l'objet, l'autre nous y porte, ou nous en détourne.

Le goût est donc un sentiment ; et comme, dans la matière dont il s'agit ici, ce sentiment a pour objet les ouvrages de l'art, et que les beaux-arts, comme nous l'avons prouvé, ne sont que des imitations de la belle nature, le goût doit être un sentiment qui nous avertit si la belle nature est bien ou mal imitée. Ceci se développera de plus en plus dans la suite.

Quoique ce sentiment paraisse partir brusquement et en aveugle, il est cependant toujours précédé au moins d'un éclair de lumière, à la faveur duquel nous découvrons les qualités de

l'objet. Il faut que la corde ait été frappée avant que de rendre le son ; mais cette opération est si rapide, que souvent on ne s'en aperçoit point, et que la raison, quand elle revient sur le sentiment, a beaucoup de peine à en reconnaître la cause. C'est pour cela peut-être que la supériorité des anciens sur les modernes est si difficile à décider : c'est le goût qui en doit juger ; et, à son tribunal, on sent plus qu'on ne prouve.

CHAPITRE II.

L'objet du Goût ne peut être que la Nature. Preuves de raisonnement.

Notre âme est faite pour connaître le vrai et pour aimer le bon; et comme il y a une proportion naturelle entre elle et ces objets, elle ne peut se refuser à leur impression : elle s'éveille aussitôt, et se met en mouvement. Une proposition géométrique bien comprise emporte nécessairement notre aveu : de même, dans ce qui concerne le goût, c'est notre cœur qui nous mène presque sans nous; et rien n'est si aisé que d'aimer ce qui est fait pour être aimé.

Ce penchant si fort et si marqué prouve bien que ce n'est ni le caprice ni le hasard qui nous guident dans nos connaissances et dans nos goûts. Tout est réglé par des lois immuables : chaque faculté de notre âme a un but légitime où elle doit se porter pour être dans l'ordre.

Le goût qui s'exerce sur les arts n'est point un goût factice; c'est une partie de nous-mêmes qui est née avec nous, et dont l'office est de nous porter à ce qui est bon. La connaissance le précède; c'est le flambeau. Mais que nous servirait-il de connaître, s'il nous était indifférent de jouir? La nature était trop sage pour séparer ces deux parties: en nous donnant la faculté de connaître, elle ne pouvait nous refuser celle de sentir le rapport de l'objet connu avec notre utilité, et d'y être attiré par ce sentiment. C'est ce sentiment qu'on appelle le goût naturel, parce que c'est la nature qui nous l'a donné. Mais pourquoi nous l'a-t-elle donné? Etait-ce pour juger des arts qu'elle n'a point faits (1)? non. C'était pour juger des choses naturelles par rapport à nos plaisirs ou à nos besoins.

L'industrie humaine ayant ensuite inventé les beaux-arts sur le modèle de la nature, et ces arts ayant eu pour objet l'agrément et le plaisir, qui sont, dans la vie, un second ordre de besoins;

---

(1) *Ars enim quum a natura profecta sit, nisi naturam moveat ac delectet, nihil sane egisse videatur.* Cic. de Or. III, 51.

la ressemblance des arts avec la nature, la conformité de leur but semblaient exiger que le goût naturel fût aussi le juge des arts : c'est ce qui arriva. Il fut reconnu sans nulle contradiction : les arts devinrent pour lui de nouveaux sujets, si j'ose parler ainsi, qui se rangèrent paisiblement sous sa juridiction, sans l'obliger de faire pour eux le moindre changement à ses lois. Le goût resta le même constamment; et il ne promit aux arts son approbation que quand ils lui feraient éprouver la même impression que la nature elle-même, et les chefs-d'œuvre des arts ne l'obtinrent jamais qu'à ce prix.

Il y a plus : comme l'imagination des hommes sait créer des êtres à sa manière (ainsi que nous l'avons dit), et que ces êtres peuvent être beaucoup plus parfaits que ceux de la simple nature, il est arrivé que le goût s'est établi avec une sorte de prédilection dans les arts, pour y régner avec plus d'empire et plus d'éclat. En les élevant et en les perfectionnant, il s'est élevé et perfectionné lui-même; et, sans cesser d'être naturel, il s'est trouvé beaucoup plus fin, plus délicat et plus parfait dans

les arts qu'il ne l'était dans la nature même.

Mais cette perfection n'a rien changé dans son essence. Il est toujours tel qu'il était auparavant, indépendant du caprice : son objet est essentiellement le bon. Que ce soit l'art qui le lui présente, ou la nature, il ne lui importe, pourvu qu'il jouisse : c'est sa fonction. S'il prend quelquefois le faux bien pour le vrai, c'est l'ignorance qui le détourne, ou le préjugé : c'était à la raison à les écarter, et à lui préparer les voies.

Si les hommes étaient assez attentifs pour reconnaître de bonne heure en eux-mêmes ce goût naturel, et qu'ils travaillassent ensuite à l'étendre, à le développer, à l'aiguiser par des observations, des comparaisons, des réflexions, etc., ils auraient une règle invariable et infaillible pour juger des arts. Mais, comme la plupart n'y pensent que quand ils sont remplis de préjugés, ils ne peuvent démêler la voix de la nature dans une si grande confusion. Ils prennent le faux goût pour le vrai, ils lui en donnent le nom : il en exerce impunément toutes les fonctions. Cependant la nature est si forte,

que, si par hasard quelqu'un d'un goût épuré s'oppose à l'erreur, il fait bien souvent rentrer le goût naturel dans ses droits.

On le voit de temps en temps : le peuple même écoute la réclamation d'un petit nombre, et revient de sa prévention. Est-ce l'autorité des hommes, ou plutôt n'est-ce point la voix de la nature qui opère ces changemens? Tous les hommes sont presque à l'unisson du côté du cœur. Ceux qui les ont peints de ce côté n'ont fait que se peindre eux-mêmes : on leur a applaudi, parce que chacun s'y est reconnu. Qu'un homme qui ait le goût exquis soit attentif à l'impression que fait sur lui l'ouvrage de l'art, qu'il sente distinctement, et qu'en conséquence il prononce ; il n'est guère possible que les autres hommes ne souscrivent à son jugement. Ils éprouvent le même sentiment que lui : si ce n'est au même degré, du moins sera-t-il de la même espèce ; et, quels que soient le préjugé et le mauvais goût, ils se soumettent, et rendent secrètement hommage à la nature.

CHAPITRE III.

Preuves tirées de l'histoire même du Goût.

Le goût des arts a eu ses commencemens, ses progrès, ses révolutions dans l'univers ; et son histoire, d'un bout à l'autre, nous montre ce qu'il est, et de quoi il dépend.

Il y eut un temps où les hommes, occupés du seul soin de soutenir ou de défendre leur vie, n'étaient que laboureurs ou soldats : sans lois, sans paix, sans mœurs, leurs sociétés n'étaient que des conjurations. Ce ne fut point dans ces temps de trouble et de ténèbres qu'on vit éclore les beaux-arts : on sent bien, par leur caractère, qu'ils sont les enfans de l'abondance et de la paix.

Quand on fut las de s'entre-nuire, et qu'ayant appris par une funeste expérience qu'il n'y avait que la vertu et la justice qui pussent rendre heureux le genre humain, on eut commencé à jouir de la protection des lois, le pre-

mier mouvement du cœur fut pour la joie ; on se livra aux plaisirs qui vont à la suite de l'innocence. Le chant et la danse furent les premières expressions du sentiment ; et ensuite le loisir, le besoin, l'occasion, le hasard donnèrent l'idée des autres arts, et en ouvrirent le chemin.

Lorsque les hommes furent un peu dégrossis par la société, et qu'ils eurent commencé à sentir qu'ils valaient mieux par l'esprit que par le corps, il se trouva sans doute quelque homme merveilleux qui, inspiré par un génie extraordinaire, jeta les yeux sur la nature. Il admira cet ordre magnifique joint à une variété infinie, ces rapports si justes des moyens avec la fin, des parties avec le tout, des causes avec les effets. Il sentit que la nature était simple dans ses voies, mais sans monotonie ; riche dans ses parures, mais sans affectation ; régulière dans ses plans, féconde en ressorts, mais sans s'embarrasser elle-même dans ses apprêts et dans ses règles. Il le sentit peut-être sans en avoir une idée bien claire ; mais ce sentiment suffisait pour le guider jusqu'à

un certain point, et le préparer à d'autres connaissances.

Après avoir contemplé la nature, il se considéra lui-même; il reconnut qu'il avait un goût né pour les rapports qu'il avait observés, qu'il en était touché agréablement. Il comprit que l'ordre, la variété, la proportion, tracés avec tant d'éclat dans les ouvrages de la nature, ne devaient point seulement nous élever à la connaissance d'une intelligence suprême, mais qu'ils pouvaient encore être regardés comme des leçons de conduite, et tournés au profit de la société humaine.

Ce fut alors, à proprement parler, que les arts sortirent de la nature : jusque-là tous leurs élémens y avaient été confondus et dispersés comme dans une sorte de chaos. On ne les avait guère connus que par soupçon, ou même par une sorte d'instinct : on commença alors à en démêler quelques principes; on fit quelques tentatives qui aboutirent à des ébauches. C'était beaucoup : il n'était pas aisé de trouver ce dont on n'avait pas une idée certaine,

même en le cherchant. Qui aurait cru que l'ombre d'un corps, environné d'un simple trait, pût devenir un tableau d'Apelle ; que quelques accens inarticulés pussent donner naissance à la musique, telle que nous la connaissons aujourd'hui? Le trajet est immense. Combien nos pères ne firent-ils point de courses inutiles, ou même opposées à leur terme? combien d'efforts malheureux, de recherches vaines, d'épreuves sans succès? Nous jouissons de leurs travaux; et, pour toute reconnaissance, ils ont nos mépris.

Les arts, en naissant, étaient comme sont les hommes : ils avaient besoin d'être formés de nouveau par une sorte d'éducation ; ils sortaient de la barbarie. C'était une imitation, il est vrai, mais une imitation grossière, et de la nature grossière elle-même. Tout l'art consistait à peindre ce qu'on voyait et ce qu'on sentait : on ne savait pas choisir. La confusion régnait dans le dessin ; la disproportion ou l'uniformité, dans les parties ; l'excès, la bizarrerie, la grossièreté, dans les ornemens. C'étaient des matériaux plutôt

qu'un édifice. Cependant on imitait.

Les Grecs, doués d'un génie heureux, saisirent enfin avec netteté les traits essentiels et capitaux de la belle nature, et comprirent clairement qu'il ne suffisait pas d'imiter les choses, qu'il fallait encore les choisir. Jusqu'à eux les ouvrages de l'art n'avaient guère été remarquables que par l'énormité de la masse ou de l'entreprise: c'étaient les ouvrages des Titans. Mais les Grecs, plus éclairés, sentirent qu'il était plus beau de charmer l'esprit que d'étonner ou d'éblouir les yeux. Ils jugèrent que l'unité, la variété, la proportion devaient être le fondement de tous les arts; et sur ce fonds si beau, si juste, si conforme aux lois du goût et du sentiment, on vit chez eux la toile prendre le relief et les couleurs de la nature, l'ivoire et le marbre s'animer sous le ciseau. La musique, la poésie, l'éloquence, l'architecture enfantèrent aussitôt des miracles. Et comme l'idée de la perfection, commune à tous les arts, se fixa dans ce beau siècle; on eut presque à la fois dans tous les genres des chefs-d'œuvre, qui depuis servi-

rent de modèles à toutes les nations polies : ce fut le premier triomphe des arts.

Rome devint disciple d'Athènes : elle connut toutes les merveilles de la Grèce; elle les imita , et se fit bientôt autant estimer par ses ouvrages de goût qu'elle s'était fait craindre par ses armes. Tous les peuples lui applaudirent ; et cette approbation fit voir que les Grecs, qui avaient été imités par les Romains, étaient d'excellens modèles, et que leurs règles n'étaient prises que dans la nature.

Il arriva des révolutions dans l'univers. L'Europe fut inondée de barbares : les arts et les sciences furent enveloppés dans le malheur des temps. Il n'en resta qu'un faible crépuscule, qui néanmoins jetait de temps en temps assez de feu pour faire comprendre qu'il ne lui manquait qu'une occasion pour se rallumer : elle se présenta. Les arts, exilés de Constantinople, vinrent se réfugier en Italie : on y réveilla les mânes d'Horace, de Virgile, de Cicéron. On alla fouiller jusque dans les tombeaux qui avaient servi d'asile à

la sculpture et à la peinture. Bientôt on vit reparaître l'antiquité avec toutes les grâces de la jeunesse. Elle saisit tous les cœurs : on reconnaissait la nature. On feuilleta donc les anciens ; on y trouva des règles établies, des principes exposés, des exemples tracés. L'antiquité fut pour nous ce que la nature avait été pour les anciens. On vit les artistes italiens et français, qui n'avaient point laissé de travailler, quoique dans les ténèbres, on les vit réformer leurs ouvrages sur ces grands modèles. Ils retranchent le superflu, ils remplissent les vides, ils transposent, ils dessinent, ils posent les couleurs, ils peignent avec intelligence. Le goût se rétablit peu à peu : on découvre chaque jour de nouveaux degrés de perfection (car il était aisé d'être nouveau sans cesser d'être naturel). Bientôt l'admiration publique multiplia les talens, l'émulation les anima ; les beaux ouvrages s'annoncèrent de toutes parts en France et en Italie. Enfin le goût est arrivé au point où ces nations pouvaient le porter. Sera-ce une fatalité de descendre, et

de se rapprocher du point d'où l'on est parti ?

Si cela est, on prendra une autre route : les arts se sont formés et perfectionnés en s'approchant de la nature ; ils vont se corrompre et se perdre en voulant la surpasser. Les ouvrages ayant eu pendant un certain temps le même degré d'assaisonnement et de perfection, et le goût des meilleures choses s'émoussant par l'habitude, on a recours à un nouvel art pour le réveiller. On charge la nature, on l'ajuste, on la pare au gré d'une fausse délicatesse ; on y met de l'entortillé, du mystère, de la pointe, en un mot de l'affectation, qui est l'extrême opposé à la grossièreté, mais extrême dont il est plus difficile de revenir que de la grossièreté même, parce que les artistes s'admirent eux-mêmes dans leurs défauts. C'est ainsi que le goût et les beaux-arts périssent en s'éloignant de la nature.

Ce fut toujours par ceux qu'on appelle beaux esprits que la décadence commença : ils furent plus funestes aux arts que les Goths, qui ne firent qu'a-

chever ce qui avait été commencé par les Pline et les Sénèque, et tous ceux qui voulurent les imiter. Les Français sont arrivés au plus haut point : auront-ils des préservatifs assez puissans pour les empêcher de descendre ? L'exemple du bel esprit est brillant et contagieux, d'autant plus qu'il est peut-être moins difficile à suivre.

CHAPITRE IV.

Les lois du Goût n'ont pour objet que l'imitation de la belle Nature.

De tout ce qui précède il s'ensuit que le goût est, comme le génie, une faculté naturelle, qui ne peut avoir pour objet légitime que la nature elle-même, ou ce qui lui ressemble. Transportons-le maintenant au milieu des arts, et voyons quelles sont les lois qu'il peut leur dicter.

Ire LOI GÉNÉRALE DU GOUT.

Imiter la belle Nature. Ce que c'est que la belle Nature.

Le goût est la voix de l'amour de soi-même : fait uniquement pour jouir, il est avide de tout ce qui peut lui procurer quelque sentiment agréable. Or, comme il n'y a rien qui nous flatte plus que ce qui nous approche de notre perfection, ou qui peut nous la faire espérer, il s'ensuit que notre goût n'est jamais plus satisfait que quand on nous

présente des objets dans un degré de perfection qui ajoute à nos idées, et semble nous promettre des impressions d'un caractère ou d'un degré nouveau, qui tirent notre cœur de cette espèce d'engourdissement où le laissent les objets auxquels il est accoutumé.

C'est pour cette raison que les beaux-arts ont tant de charmes pour nous. Quelle différence entre l'émotion que produit une histoire ordinaire, qui ne nous offre que des exemples imparfaits ou communs, et cette extase que nous cause la poésie, lorsqu'elle nous enlève dans ces régions enchantées où nous trouvons réalisés en quelque sorte les plus beaux fantômes de l'imagination! L'histoire nous fait languir dans une espèce d'esclavage; et, dans la poésie, notre âme jouit avec complaisance de son élévation et de sa liberté (1).

---

(1) *Res gestæ et eventus, qui veræ historiæ subjiciuntur, non sunt ejus amplitudinis in qua anima humana sibi satisfaciat; præsto est poesis, quæ facta magis heroica confingat... Quum historia vera, obvia rerum satietate et similitudine, animæ humanæ fastidio sit, reficit eam poesis, inexspectata, et varia, et vicissitudinum plena canens.* Bacon. Organ. lib. 4.

De ce principe il suit non seulement que c'est la belle nature que le goût demande, mais encore que la belle nature est, selon le goût, celle qui a 1.° le plus de rapport avec notre propre perfection, notre avantage, notre intérêt ; 2.° celle qui est en même temps la plus parfaite en soi. Je suis cet ordre, parce que c'est le goût qui nous mène dans cette matière : *Id generatim pulchrum est, quod tum ipsius naturæ, tum nostræ convenit* (1).

Supposons que les règles n'existent point, et qu'un artiste philosophe soit chargé de les reconnaître et de les éta-

---

(1) *Auctor Dissert. de vera et falsa Pulchritudine.* Delect. Epigr.

Nous disons que les beaux-arts ont pour objet d'imiter la belle nature, et non *que l'imitation est la source du plaisir des arts et des lettres*; deux propositions toutes différentes. Or la belle nature est tout ce qui est aussi parfait en soi et aussi intéressant pour nous qu'il peut l'être. Tout ce qu'on peut dire de plus n'est qu'un développement de ce principe, où toutes les questions s'arrêtent en cette matière. Faut-il tant de recherches pour reconnaître la belle nature ? Il suffit de la voir. Est-ce la définition du bon qui en donne le goût ? et sans le goût peut-on en avoir l'idée ?

blir pour la première fois : le point d'où il part est une idée nette et précise de ce dont il veut donner des règles. Supposons encore que cette idée se trouve dans la définition des arts, telle que nous l'avons donnée : *les arts sont l'imitation de la belle nature.* Il se demandera ensuite quelle est la fin de cette imitation ; il sentira aisément que c'est de plaire, de remuer, de toucher, en un mot le plaisir. Il sait d'où il part, il sait où il va : il lui est aisé de régler sa marche.

Avant que de poser ses lois, il sera long-temps observateur. D'un côté, il considérera tout ce qui est dans la nature physique et morale ; les mouvemens du corps et ceux de l'âme, leurs espèces, leurs degrés, leurs variations, selon les âges, les conditions, les situations. De l'autre côté, il sera attentif à l'impression des objets sur lui-même ; il observera ce qui lui fait plaisir ou peine, ce qui lui en fait plus ou moins, et comment et pourquoi cette impression agréable ou désagréable est arrivée jusqu'à lui.

Il voit dans la nature des êtres animés, et d'autres qui ne le sont pas.

Dans les êtres animés, il en voit qui raisonnent, et d'autres qui ne raisonnent pas. Dans ceux qui raisonnent, il voit certaines opérations qui supposent plus de capacité, plus d'étendue, qui annoncent plus d'ordre et de conduite.

Au dedans de lui-même il s'aperçoit 1.° que, plus les objets s'approchent de lui, plus il en est touché; plus ils s'en éloignent, plus ils lui sont indifférens. Il remarque que la chute d'un jeune arbre l'intéresse plus que celle d'un rocher; la mort d'un animal qui lui paraissait tendre et fidèle, plus qu'un arbre déraciné. Allant ainsi de proche en proche, il trouve que l'intérêt croît à proportion de la proximité qu'ont les objets qu'il voit avec l'état où il est lui-même.

De cette première observation notre législateur conclut que la première qualité que doivent avoir les objets que nous présentent les arts, c'est qu'ils soient intéressans; c'est-à-dire, qu'ils aient un rapport intime avec nous. L'amour-propre est le ressort de tous les mouvemens du cœur humain: ainsi il ne peut y avoir rien de plus touchant pour nous que l'image des passions et

des actions des hommes, parce qu'elles sont comme des miroirs où nous voyons les nôtres, avec des rapports de différence ou de conformité.

L'observateur a remarqué, en second lieu, que ce qui donne de l'exercice et du mouvement à son esprit et à son cœur, qui étend la sphère de ses idées et de ses sentimens, avait pour lui un attrait particulier : il en a conclu que ce n'était point assez pour les arts que l'objet qu'ils auraient choisi fût intéressant, mais qu'il devait encore avoir toute la perfection dont il est susceptible; d'autant plus, que cette perfection même renferme des qualités entièrement conformes à la nature de notre âme et à ses besoins.

Notre âme est un composé de force et de faiblesse : elle veut s'élever, s'agrandir; mais elle veut le faire aisément. Il faut l'exercer, mais ne pas l'exercer trop. C'est le double avantage qu'elle tire de la perfection des objets que les arts lui présentent.

Elle y trouve d'abord la variété, qui suppose le nombre et la différence des parties, présentées à la fois, avec des positions, des gradations, des contrastes

piquans (il ne s'agit point de prouver aux hommes les charmes de la variété). L'esprit est remué par l'impression des différentes parties qui le frappent toutes ensemble et chacune en particulier, et qui multiplient ainsi ses sentimens et ses idées.

Ce n'est point assez de les multiplier; il faut les élever et les étendre. C'est pour cela que l'art est obligé de donner à chacune de ces parties différentes un degré exquis de force et d'élégance qui les rende singulières, et les fasse paraître nouvelles (1). Tout ce qui est commun est ordinairement médiocre. Tout ce qui est excellent est rare, singulier, et souvent nouveau. Ainsi la variété et l'excellence des parties sont les deux ressorts qui agitent notre âme, et qui lui causent le plaisir qui accompagne le mouvement et l'action. Quel état plus délicieux que celui d'un homme qui ressentirait à la fois les impressions les plus vives de la peinture, de la musique, de la danse, de la poésie, réunies

(1) Quoique rien ne plaise que ce qui est naturel, a dit M. de la Mothe, il ne s'ensuit pas que tout ce qui est naturel doive plaire.

toutes pour le charmer! Pourquoi faut-il que ce plaisir soit si rarement d'accord avec la vertu?

Cette situation qui serait délicieuse, parce qu'elle exercerait à la fois tous nos sens et toutes les facultés de notre âme, deviendrait désagréable, si elle les exerçait trop : il faut ménager notre faiblesse. La multitude des parties nous fatiguerait, si elles n'étaient point liées entre elles par la régularité, qui les dispose tellement, qu'elles se réduisent toutes à un centre commun qui les unit. Rien n'est moins libre que l'art, dès qu'il a fait le premier pas. Un peintre qui a choisi la couleur et l'attitude d'une tête, si c'est un Raphaël ou un Rubens, voit en même temps les couleurs et les plis de la draperie qu'il doit jeter sur le reste du corps. Le premier connaisseur qui vit le fameux torse (1) de Rome, reconnut Hercule filant. Dans la musique, le premier ton fait la loi; et quoiqu'on paraisse s'en écarter quelquefois, ceux qui ont le jugement

(1) *Torse*, terme de sculpture qui se dit d'une figure tronquée qui n'a qu'un corps, sans tête, ou sans bras, ou sans jambes.

de l'oreille sentent aisément qu'on y tient toujours comme par un fil secret. Ce sont des écarts (1) pindariques, qui deviendraient un délire, si on perdait de vue le point d'où l'on est parti, et le but où l'on doit arriver.

L'unité et la variété produisent la symétrie et la proportion; deux qualités qui supposent la distinction et la différence des parties, et en même temps un certain rapport de conformité entre elles (2). La symétrie partage, pour ainsi dire, l'objet en deux, place au milieu les parties uniques, et à côté celles qui sont répétées; ce qui forme une sorte de balance et d'équilibre qui donne de l'ordre, de la liberté, de la grâce à l'objet. La proportion va plus loin, elle entre dans le détail des par-

(1) Un écart est lorsqu'on passe brusquement d'un objet à un autre qui en paraît entièrement séparé. Ces deux objets se sont trouvés liés dans l'esprit par des idées qu'on pourrait appeler *médiantes* : mais comme ces idées ont paru peu importantes, et d'ailleurs assez faciles à suppléer, le poëte ne les a point exprimées, et a saisi sans préparation l'objet qu'elles ont amené; ce qui fait paraître dans le discours une sorte de vide qu'on appelle *écart*.

(2) C'est ce que Cicéron appelle *convenientia partium*. De Off. I, 14. — Not. de l'Editeur.

ties qu'elle compare entre elles et avec le tout, et présente sous un même point de vue l'unité, la variété et le concert agréable de ces deux qualités entre elles. Telle est l'étendue de la loi du goût par rapport au choix et à l'arrangement des parties des objets.

D'où il faut conclure que la belle nature, telle qu'elle doit être présentée dans les arts, renferme toutes les qualités du beau et du bon. Elle doit nous flatter du côté de l'esprit, en nous offrant des objets parfaits en eux-mêmes, qui étendent et perfectionnent nos idées : c'est le beau. Elle doit flatter notre cœur, en nous montrant dans ces mêmes objets des intérêts qui nous soient chers, qui tiennent à la conservation ou à la perfection de notre être, qui nous fassent sentir agréablement notre propre existence : c'est le bon, qui, se réunissant avec le beau dans un même objet présenté, lui donne toutes les qualités dont il a besoin pour exercer et perfectionner à la fois notre cœur et notre esprit.

Il est inutile, ce me semble, d'entrer ici dans une plus grande discussion sur la nature du beau et du bon, de faire

voir que la beauté consiste dans les rapports des moyens avec leur fin, qu'un corps qui est beau est celui dont les membres ont une juste configuration pour exécuter aisément tous les mouvemens qui lui sont propres, et que la grâce de ces mouvemens consiste dans la facilité jointe à la précision. Ces questions ne sont point de mon sujet. Il me suffit d'avoir marqué quel est le véritable objet des arts, d'avoir montré qu'il a été le même dans tous les temps, et que d'ailleurs tous les hommes polis l'ont toujours reconnu par la voix du sentiment, qui, dans ce genre, va beaucoup plus vite et plus sûrement que la plus subtile métaphysique. Homère, Virgile, Térence, Raphaël, Corneille, Le Brun, Racine, malgré la différence des temps, des goûts, des génies, des gouvernemens, des climats, des mœurs, des langues, se sont tous réunis dans le point essentiel, qui est de peindre la nature et de la choisir. Les uns l'ont fait avec force, les autres avec grâce; quelques-uns ont réuni la grâce avec la force: mais tous ils ont eu le même objet, qui était de montrer des choses parfaites en elles-

mêmes, et en même temps intéressantes pour les hommes à qui ils devaient les montrer. Cette perfection a consisté toujours dans la variété, l'excellence, la proportion, la symétrie des parties, réunies dans l'ouvrage de l'art aussi naturellement qu'elles le sont dans un tout naturel : et l'intérêt a consisté à faire voir aux hommes des choses qui eussent un rapport intime à leur être, soit pour l'augmenter, le perfectionner, en assurer la conservation ; soit pour le diminuer, l'affaiblir, ou le mettre en danger. Car ces deux espèces de rapports sont également intéressantes pour les hommes ; peut-être même que la seconde l'est plus que la première : on en verra la raison dans le chapitre qui suit. Si ce fonds essentiel des arts a été revêtu de différentes formes, dans les différens temps, chez les différens peuples qui ont des décences d'institutions, des préjugés, des modes, des caprices qui varient ; ces différences n'ont eu pour objet que l'accessoire, et jamais le fonds des choses : elles n'ont pas plus changé la nature dans les arts qu'elles n'ont pu la changer en elle-même.

CHAPITRE V.

IIme LOI GÉNÉRALE DU GOUT.

Que la belle Nature soit bien imitée.

CETTE loi a le même fondement que la première. Les arts imitent la belle nature pour nous charmer, en nous élevant à une sphère plus parfaite que celle où nous sommes ; mais si cette imitation est imparfaite, le plaisir des arts est nécessairement mêlé de déplaisir. On veut nous montrer l'excellent, le parfait; mais on le manque, et on nous laisse des regrets. J'allais jouir d'un beau songe; un trait mal rendu m'éveille, et me ravit mon bonheur.

L'imitation, pour être aussi parfaite qu'elle peut l'être, doit avoir deux qualités; l'exactitude et la liberté : l'une règle l'imitation, et l'autre l'anime.

Nous supposons, en vertu de la première loi, que les modèles sont bien choisis, bien composés, et nettement tracés dans l'esprit. Quand une fois l'artiste est arrivé à ce point, l'exacti-

tude du pinceau n'est plus qu'une espèce de mécanisme. Les objets ne se conçoivent même bien que quand ils sont revêtus des couleurs avec lesquelles ils doivent paraître au dehors :

> Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
> Et les mots, pour le dire, arrivent aisément.

Ainsi tout est presque fini pour l'exactitude, quand le tableau idéal est parfaitement formé. Mais il n'en est pas de même de la liberté, qui est d'autant plus difficile à atteindre, qu'elle paraît opposée à l'exactitude. Souvent l'une n'excelle qu'aux dépens de l'autre. Il semble que la nature se soit réservé à elle seule de les concilier, pour faire par-là reconnaître sa supériorité. Elle paraît toujours naïve, ingénue : elle marche sans étude et sans réflexion, parce qu'elle est libre ; au lieu que les arts, liés à un modèle, portent presque toujours les marques de leur servitude.

Les acteurs agissent rarement sur la scène comme ils agiraient dans la réalité. Un Auguste de théâtre est tantôt embarrassé de sa grandeur, tantôt de ses sentimens ; et si, dans la comédie,

Crispin est plus vrai, c'est que son rôle fabuleux approche davantage de sa condition réelle. Ainsi le grand principe, pour imiter avec liberté dans les arts, serait de se persuader qu'on est à Trézène, qu'Hippolyte est mort, et qu'on est réellement Théramène. Alors l'action aura un autre feu et une autre liberté :

Paulum interesse censes, ex animo omnia,
Ut fert natura, facias, an de industria (1)?

C'est pour atteindre à cette liberté que les grands peintres laissent quelquefois jouer leur pinceau sur la toile. Tantôt c'est une symétrie rompue, tantôt un désordre affecté dans quelque petite partie : ici, c'est un ornement négligé ; là, une tache légère, laissée à dessein. C'est la loi de l'imitation qui le veut :

A ces petits défauts marqués dans la peinture
L'esprit avec plaisir reconnaît la nature.

Avant que de finir ce chapitre, qui regarde la vérité de l'imitation, examinons d'où vient que les objets qui déplaisent dans la nature sont agréables

---

(1) *Terent. Andr. act.* IV, *sc.* 4, *v.* 55.

dans les arts : peut-être en trouverons-nous ici la raison.

Nous venons de dire que les arts affectaient des négligences pour paraître plus naturels et plus vrais; mais ce raffinement ne suffit pas encore, pour qu'ils nous trompent au point de nous les faire prendre pour la nature elle-même. Quelque vrai que soit le tableau, le cadre seul le trahit : *Sine dubio in omni re vincit imitationem veritas* (1). Cette observation suffit pour résoudre le problème dont il s'agit.

Pour que les objets plaisent à notre esprit, il suffit qu'ils soient parfaits en eux-mêmes : il les envisage sans intérêt; et pourvu qu'il y trouve de la régularité, de la hardiesse, de l'élégance, il est satisfait. Il n'en est pas de même du cœur. Il n'est touché des objets que selon le rapport qu'ils ont avec son avantage propre : c'est ce qui règle son amour ou sa haine. De là il s'ensuit que l'esprit doit être plus satisfait des ouvrages de l'art, qui lui offre le beau, qu'il ne l'est ordinairement de ceux de la nature, qui a toujours quelque chose

(1) Cic. de Or. III, 57.

d'imparfait ; et que le cœur, au contraire, doit s'intéresser moins aux objets artificiels qu'aux objets naturels, parce qu'il a moins d'avantages à en attendre. Il faut développer cette seconde conséquence.

Nous avons dit que la vérité l'emportait toujours sur l'imitation. Par conséquent, quelque soigneusement que soit imitée la nature, l'art s'échappe toujours, et avertit le cœur que ce qu'on lui présente n'est qu'un fantôme, qu'une apparence, et qu'ainsi il ne peut lui apporter rien de réel. C'est ce qui revêt d'agrément dans les arts les objets qui étaient désagréables dans la nature. Dans la nature, ils nous faisaient craindre notre destruction, ils nous causaient une émotion accompagnée de la vue d'un danger réel; et comme l'émotion nous plaît par elle-même, et que la réalité du danger nous déplaît, il s'agissait de séparer ces deux parties de la même impression. C'est à quoi l'art a réussi, en nous présentant l'objet qui nous effraie, et en se laissant voir en même temps lui-même, pour nous rassurer et nous donner, par ce moyen, le plaisir de l'émotion, sans

aucun mélange désagréable (1). Et s'il arrive, par un heureux effort de l'art, qu'il soit pris un moment pour la nature elle-même, qu'il peigne, par exemple, un serpent assez bien pour nous causer les alarmes d'un danger véritable; cette terreur est aussitôt suivie d'un retour gracieux, où l'âme jouit de sa délivrance comme d'un bonheur réel. Ainsi l'imitation est toujours la source de l'agrément : c'est elle qui tempère l'émotion, dont l'excès serait désagréable; c'est elle qui dédommage le cœur, quand il en a souffert l'excès.

Ces effets de l'imitation, si avantageux pour les objets désagréables, se tournent entièrement contre les objets agréables, par la même raison. L'impression est affaiblie : l'art, qui paraît à côté de l'objet agréable, fait connaître qu'il est faux. S'il est assez bien imité pour paraître vrai, et pour que le cœur en jouisse un instant comme d'un bien réel, le retour, qui suit, rompt le charme, et rejette le cœur, plus triste,

(1) On verra dans le tom. III que c'est en cela que consiste cette fameuse purgation des passions qu'Aristote, dans sa Poétique, attribue à la tragédie.

dans son premier état. Ainsi, toutes choses égales d'ailleurs, le cœur doit être beaucoup moins content des objets agréables dans les arts que des désagréables. Aussi voit-on que les artistes réussissent beaucoup plus aisément dans les uns que dans les autres. Dès qu'une fois les acteurs sont arrivés à un bonheur constant, on les abandonne ; et si on est touché de leur joie dans quelques scènes qui passent vite, c'est parce qu'ils sortent de quelque danger, ou qu'ils sont près d'y entrer. Il est vrai cependant qu'il y a dans les arts des images gracieuses qui nous charment ; mais elles nous feraient incomparablement plus de plaisir, si elles étaient réalisées; et au contraire la peinture, qui nous remplit d'une terreur agréable, nous ferait horreur dans la réalité.

Je sais bien qu'une partie de l'avantage des objets tristes dans les arts vient de la disposition naturelle des hommes, qui, étant nés faibles et malheureux, sont très-susceptibles de crainte et de tristesse ; mais je n'ai point entrepris de montrer ici toutes les raisons que peuvent avoir les artistes pour choisir ces sortes d'objets : il me suffisait de

faire voir que c'est l'imitation qui met les arts en état de tirer avantage de cette disposition, qui est désavantageuse dans la nature.



CHAPITRE VI.

Qu'il y a des Règles particulières pour chaque ouvrage, et que le Goût ne les trouve que dans la Nature.

Le goût est une connaissance des règles par le sentiment. Cette manière de les connaître est beaucoup plus fine et plus sûre que celle de l'esprit; et même, sans elle, toutes les lumières de l'esprit sont presque inutiles à quiconque veut composer. Vous savez votre art en géomètre : vous pouvez dire quelles en sont les lois ; vous pouvez même tracer un plan en général. Mais voici un terrain avec quelques irrégularités; donnez-nous le plan qui lui convient le plus, eu égard aux temps, aux personnes, etc. : votre spéculation est déconcertée.

Je sais que l'exorde d'un discours doit être clair, modeste et intéressant.

Mais, quand je viendrai à l'application de la règle, qui me dira si mes pensées, mes expressions, mes tours remplissent cette règle ? qui me dira où je dois commencer une image, où je dois la finir, la placer ? L'exemple des grands maîtres? Le sujet est neuf, ou, s'il ne l'est pas, les circonstances le sont.

Il y a plus. Vous avez fait un ouvrage excellent : les connaisseurs l'ont approuvé ; l'esprit et le cœur ont été également contens. Est-ce assez ? sera-ce un modèle pour un autre ouvrage? Non: la matière est changée. Là, Œdipe mourait de douleur : ici, Oreste vengé revit par la joie. Vous retiendrez seulement les points fondamentaux, qui sont l'ordre et la symétrie. Mais il vous faut une autre disposition, un autre ton, d'autres règles particulières qui soient tirées du fonds même du sujet. Le génie peut les trouver, les présenter à l'artiste ; mais qui les choisira, qui les saisira? Le goût, et le goût seul. C'est lui qui guidera le génie dans l'invention des parties, qui les disposera, qui les unira, qui les polira ; c'est lui, en un mot, qui sera l'ordonnateur, et presque l'ouvrier.

Ces règles particulières vous effraient : où les trouver? Vous êtes poëte, peintre, musicien; vous avez un talent surnaturel : *Ingenium ac mens divinior*. Vous savez interroger le grand maître : les idées que vous devez exécuter sont quelque part; et, si vous voulez les trouver,

Respicere exemplar vitæ morumque jubebo.

C'est ce livre dans lequel il faut savoir lire : c'est la nature. Et si vous ne pouvez pas y lire par vous-même, je pourrais vous dire : *Retirez-vous, le lieu est sacré*. Mais si l'amour de la gloire vous emporte, lisez au moins les ouvrages de ceux qui ont eu des yeux : le sentiment seul vous fera découvrir ce qui avait échappé aux recherches de votre esprit. Lisez les anciens; imitez-les, si vous ne pouvez imiter la nature.

Quoi! toujours imiter, dites-vous, toujours être esclave! Créez donc : faites comme Homère, Milton, Corneille; montez sur le trépied sacré pour y recevoir des oracles. Le dieu est sourd, il n'écoute point vos vœux! Réduisez-vous donc à être, comme nous, admirateur de ceux que vous ne

pouvez atteindre; et souvenez-vous qu'un petit nombre suffit pour créer des modèles au reste du genre humain.

On connaît la nature du goût et ses lois : elles sont, comme on vient de le voir, entièrement d'accord avec la nature et les fonctions du génie. Il ne s'agit plus que d'en faire l'application détaillée aux différentes espèces d'arts. Mais qu'on me permette de m'arrêter ici auparavant, pour tirer des conséquences de ce que nous venons de dire sur le goût : elles ne peuvent être étrangères à notre sujet.

CHAPITRE VII.

Ire CONSÉQUENCE.

Qu'il n'y a qu'un bon Goût en général, et qu'il peut y en avoir plusieurs en particulier.

La première partie de cette conséquence est prouvée par tout ce qui précède. La nature est le seul objet du goût : donc il n'y a qu'un seul bon goût, qui est celui de la nature. Les arts mêmes ne peuvent être parfaits qu'en représentant la nature : donc le goût qui règne dans les arts mêmes doit être encore celui de la nature. Ainsi il ne peut y avoir en général qu'un seul bon goût, qui est celui qui approuve la belle nature ; et tous ceux qui ne l'approuvent point ont nécessairement le goût mauvais.

Cependant on voit des goûts différens dans les hommes et dans les nations qui ont la réputation d'être éclairées et polies. Serons-nous assez hardis pour préférer celui que nous avons à

celui des autres, et pour les condamner? Ce serait une témérité et même une injustice, parce que les goûts en particulier peuvent être différens, ou même opposés, sans cesser d'être bons en soi. La raison en est, d'un côté, dans la richesse de la nature, et, de l'autre, dans les bornes du cœur et de l'esprit humain.

La nature est infiniment riche en objets, et chacun de ces objets peut être considéré d'un nombre infini de manières.

Imaginons un modèle placé dans une salle de dessin : l'artiste peut le copier sous autant de faces qu'il y a de points de vue d'où il peut l'envisager. Qu'on change l'attitude et la position de ce modèle : voilà un nouvel ordre de traits et de combinaisons qui s'offre au dessinateur. Et comme cette position du même modèle peut se varier à l'infini, et que ces variations peuvent encore se multiplier par les points de vue qui sont aussi infinis, il s'ensuit que le même objet peut être représenté sous un nombre infini de faces toutes différentes, et cependant toutes régulières et entièrement con-

formes à la nature et au bon goût.

Cicéron a traité la conjuration de Catilina en orateur, et en orateur consul, avec toute la majesté et toute la force de l'éloquence jointe à l'autorité: il prouve, il peint, il exagère ; ses paroles sont des traits de feu. Salluste est dans un autre point de vue : c'est un historien qui considère l'événement sans passion ; son récit est une exposition simple, qui n'inspire d'autre intérêt que celui des faits.

La musique française et l'italienne ont chacune leur caractère : l'une n'est pas la bonne musique ; l'autre, la mauvaise. Ce sont deux sœurs, ou plutôt deux faces du même objet.

Allons plus loin encore. La nature a une infinité de desseins que nous connaissons; mais elle en a aussi une infinité que nous ne connaissons pas. Nous ne risquons rien de lui attribuer tout ce que nous concevons comme possible selon les lois ordinaires : *Id est maxime naturale*, dit Quintilien, *quod fieri natura optime patitur*. On peut former par l'esprit des êtres qui n'existent pas, et qui cependant soient naturels. On peut rapprocher ce qui est séparé,

et séparer ce qui est uni dans la nature: elle se prête, à condition qu'on saura respecter ses lois fondamentales, et qu'on n'ira pas accoupler les serpens avec les oiseaux, ni les brebis avec les tigres. Les monstres sont effrayans dans la nature, dans les arts ils sont ridicules. Il suffit donc de peindre ce qui est vraisemblable : o ne peut mener un poëte plus loin.

Que Théocrite ait peint la naïveté riante des bergers; que Virgile y ait ajouté seulement quelques degrés d'élégance et de politesse : ce n'était point une loi pour M. de Fontenelle. Il lui a été permis d'aller plus loin, et de se divertir par une jolie mascarade, en peignant la cour en bergerie. Il a su joindre la délicatesse et l'esprit avec quelques guirlandes champêtres : il a rempli son objet. Il n'y a à reprendre dans son ouvrage que le titre, qui aurait dû être différent de ceux de Théocrite et de Virgile. Son idée est fort belle, son plan est ingénieux ; rien n'est si délicat que l'exécution : mais il lui a donné un nom qui nous trompe. Voilà la richesse de la nature, ce me semble, assez établie.

Le même homme pouvait-il faire usage à la fois de tous ces trésors? la multitude des biens n'aurait fait que le distraire et l'empêcher de jouir. C'est pourquoi la nature, ayant fait des provisions pour tout le genre humain, devait, par prévoyance, distribuer à chacun des hommes en particulier une portion de goût qui le déterminât principalement à certains objets : c'est ce qu'elle a fait, en formant leurs organes de manière qu'ils se portassent vers une partie, plutôt que sur le tout. Les âmes bien conformées ont un goût général pour tout ce qui est naturel, et en même temps un amour de préférence qui les attache à certains objets en particulier ; et c'est cet amour qui fixe les talens, et qui les conserve en les fixant.

Qu'il soit donc permis à chacun d'avoir son goût, pourvu qu'il soit pour quelque partie de la nature. Que les uns aiment le riant, d'autres le sérieux, ceux-ci le naïf, ceux-là le grand, le majestueux, etc. Ces objets sont dans la nature, et s'y relèvent par le contraste. Il y a des hommes assez heureux pour les embrasser presque tous,

Les objets mêmes leur donnent le ton du sentiment : ils aiment le sérieux dans un sujet grave, l'enjoué dans un sujet badin ; ils ont autant de facilité à pleurer à la tragédie, qu'ils en ont à rire à la comédie. Mais on ne doit point pour cela me faire, à moi, un crime d'être resserré dans des bornes plus étroites : il serait plus juste de me plaindre.

On voit que les goûts ne peuvent être différens, sans cesser d'être bons, que quand leurs objets sont différens : car, s'ils ont le même objet, et que l'un l'approuve et l'autre le condamne, il y en aura un des deux qui sera mauvais ; et si l'un l'approuve ou le condamne jusqu'à un certain degré, et que l'autre aille au delà ou reste en deçà de ce degré, il y en aura un des deux qui sera moins fin, moins étendu, moins délicat, et qui sera par conséquent mauvais, au moins par comparaison avec l'autre, qui est dans le point exquis.

CHAPITRE VIII.

IIme CONSÉQUENCE.

Les Arts étant imitateurs de la Nature, c'est par la comparaison qu'on doit juger des Arts.

Deux manières de comparer.

Si les beaux-arts ne présentaient qu'un spectacle indifférent, qu'une imitation froide de quelque objet qui nous fût entièrement étranger, on en jugerait comme d'un portrait, en le comparant seulement avec son modèle (1). Mais comme ils sont faits pour nous plaire, ils ont besoin du suffrage du cœur aussi bien que de celui de la raison.

Il y a le beau, le parfait idéal de la

(1) On ne veut point dire ici que tout le mérite d'un portrait consiste dans sa ressemblance avec son modèle ; à moins que le mot de *ressemblance* ne comprenne non seulement les principaux traits, qui font dire qu'un portrait ressemble, mais encore tout ce que l'art du peintre emploie, ou peut employer, pour faire que son ouvrage soit pris pour la nature elle-même.

poésie, de la peinture, de tous les autres arts. On peut concevoir par l'esprit la nature parfaite et sans défaut, de même que Platon a conçu sa République, Xénophon sa Monarchie, Cicéron son Orateur. Comme cette idée serait le point fixe de la perfection, les rangs des ouvrages seraient marqués par le degré de proximité ou d'éloignement qu'ils auraient avec ce point. Mais s'il était nécessaire d'avoir cette idée, comme il faudrait l'avoir non seulement pour tous les genres, mais encore pour tous les sujets dans chaque genre, combien compterait-on d'Aristarques?

Nous pouvons bien suivre un auteur, ou même courir devant lui dans sa matière, jusqu'à un certain point. Le sujet, bien connu, nous fait entrevoir du premier coup d'œil certains traits qui sont si naturels et si frappans, qu'on ne peut les omettre dans la composition : l'auteur les a mis en œuvre, et nous lui en savons gré. Il en a employé d'autres, que nous n'avions pas aperçus ; mais nous les avons reconnus pour être de la nature, et, en conséquence, nous lui avons accordé un nou-

veau degré d'estime. Il fait plus; il nous montre des traits que nous n'avions pas crus possibles, et il nous force de les approuver encore, par la raison qu'ils sont naturels et pris dans le sujet. C'est Corneille qui a peint de tête; il avait des mémoires secrets sur la sublime nature. Nous avouons tout, nous admirons. Il nous a élevés avec lui, et emportés dans la sphère qu'il habite; nous y sommes. Qui de nous sera assez hardi pour assurer qu'il est encore des degrés au delà, que le poëte s'est arrêté en chemin, qu'il n'a pas eu les ailes assez fortes pour arriver au but. Il faudrait avoir mesuré l'espace au moins des yeux.

Cet ouvrage a des défauts : c'est un jugement qui est à la portée de la plupart. Mais *cet ouvrage n'a pas toutes les beautés dont il est susceptible*, c'en est un autre, qui n'est réservé qu'aux esprits du premier ordre. On sent, après ce qu'on vient de dire, la raison de l'un et de l'autre. Pour porter le premier jugement, il suffit de comparer ce qui a été fait avec les idées ordinaires, qui sont toujours avec nous, quand nous voulons juger des arts, et qui nous

offrent des plans, au moins ébauchés, où nous pouvons reconnaître les principales fautes de l'exécution ; au lieu que, pour le second, il faut avoir compris toute l'étendue possible de l'art dans le sujet choisi par l'auteur : ce qui est à peine accordé aux plus grands génies.

Il y a une autre espèce de comparaison, qui n'est point de l'art avec la belle nature : c'est celle des différentes impressions que produisent en nous les différens ouvrages du même art dans la même espèce. C'est une comparaison qui se fait par le goût seul, au lieu que l'autre se fait par l'esprit ; et comme la décision du goût, aussi bien que celle de l'esprit, doit être fondée sur le choix et la qualité des objets qu'on imite, et sur la manière dont ils sont imités (1), on a dans cette décision du goût celle de l'esprit même.

Je lis les satires de Despréaux. La première me fait plaisir : ce sentiment prouve qu'elle est bonne, mais il ne prouve point qu'elle soit excellente. Je continue : mon plaisir s'augmente à me-

(1) Voyez les chap. 4. et 5.

sure que j'avance. Le génie de l'auteur s'élève de plus en plus, jusqu'à la neuvième : mon goût s'élève avec lui. L'auteur n'a pu s'élever plus haut : mon goût est resté au même point que son génie. Ainsi le degré de sentiment que cette satire m'a fait éprouver est ma règle pour juger de toutes les autres satires.

Vous avez l'idée d'une tragédie parfaite : il n'y a point de doute que ce ne soit celle qui touche le plus vivement et le plus long-temps le spectateur. Lisez le moins parfait de tous les Œdipes que nous avons : vous l'avez lu, et il vous a touché. Prenez-en un autre, et allez ainsi par ordre, jusqu'à ce que vous soyez arrivé à celui de Sophocle, qu'on regarde comme le chef-d'œuvre de la muse tragique et le modèle des règles mêmes.

Vous avez remarqué dans l'un des hors d'œuvres qui vous détournent ; dans l'autre, des déclamations qui vous refroidissent ; dans celui-ci, un style bouffi et une fausse majesté ; dans celui-là, des beautés forcées, pour tenir place de celles qu'on a rejetées, crainte d'être copiste. D'un autre côté, vous

avez vu dans Sophocle une action qui marche presque seule et sans art; vous avez senti l'émotion qui croît à chaque scène: le style, qui est noble et sage, vous élève sans vous distraire. Vous êtes attaché au sort du malheureux Œdipe; vous le pleurez, et vous aimez votre douleur. Souvenez-vous de l'espèce et du degré de sentiment que vous avez éprouvé: ce sera dorénavant votre règle. Si un autre auteur était assez heureux pour y ajouter encore, votre goût en deviendrait plus exquis et plus élevé: mais, en attendant, ce sera sur ce degré que vous jugerez les autres tragédies; et elles seront bonnes ou mauvaises, plus ou moins, selon le degré de proximité ou d'éloignement qu'elles auront avec ces degrés et cette suite de sentimens que vous avez éprouvés.

Faisons encore un pas; tâchons d'approcher de ce beau idéal qui est la loi suprême. Lisons les plus excellens ouvrages dans le même genre. Nous sommes touchés de l'enthousiasme et des emportemens d'Homère, de la sagesse et de la précision de Virgile. Corneille nous a enlevés par sa no-

blesse, et Racine nous a charmés par sa douceur. Faisons un heureux mélange des qualités uniques de ces grands hommes : nous formerons un modèle idéal supérieur à tout ce qui est, et ce modèle sera la règle souveraine et infaillible de toutes nos décisions. C'est ainsi que les Stoïciens avaient la mesure de la sagesse humaine dans le sage qu'ils imaginaient, et que Juvénal trouvait les plus grands poëtes au-dessous de l'idée qu'il avait concue de la poésie, par un sentiment que ses termes ne pouvaient exprimer :

Qualem nequeo monstrare, et sentio tantum (1).

(1) *Sat.* VII, *v.* 56.

CHAPITRE IX.

IIIme CONSÉQUENCE.

Le Goût de la Nature étant le même que celui des Arts, il n'y a qu'un seul Goût qui s'étend à tout, et même sur les mœurs.

L'ESPRIT saisit sur-le-champ la justesse de cette conséquence. En effet, qu'on jette les yeux sur l'histoire des nations, on verra toujours l'humanité et les vertus civiles, dont elle est la mère, à la suite des beaux-arts : c'est par-là qu'Athènes fut l'école de la délicatesse; que Rome, malgré sa férocité originaire, s'adoucit; que tous les peuples, à proportion du commerce qu'ils eurent avec les Muses, devinrent plus sensibles et plus bienfaisans.

Il n'est pas possible que les yeux les plus grossiers, voyant chaque jour les chefs-d'œuvre de la sculpture et de la peinture, ayant devant eux des édifices superbes et réguliers; que les génies les moins disposés à la vertu et aux

grâces, à force de lire des ouvrages pensés noblement et délicatement exprimés, ne prennent une certaine habitude de l'ordre, de la noblesse, de la délicatesse. Si l'histoire fait éclore des vertus, pourquoi la prudence d'Ulysse, la valeur d'Achille n'allumeraient-elles pas le même feu? pourquoi les grâces d'Anacréon, de Bion, de Moschus n'adouciraient-elles pas nos mœurs? pourquoi tant de spectacles, où le noble se trouve réuni avec le gracieux, ne nous donneraient-ils pas le goût du beau, du décent, du délicat (1)? Nos pères, et nos pères savans, battaient des

---

(1) Un homme, dit Plutarque, qui aura appris dès son enfance la vraie musique, telle qu'on doit l'enseigner à la jeunesse, ne peut manquer d'avoir un goût ami du bon, et par conséquent ennemi du mauvais, même dans les choses qui n'appartiennent point à la musique. Il ne se déshonorera jamais par une bassesse, il sera aussi utile à sa patrie que réglé dans sa conduite privée; et il n'y aura pas une de ses actions ni de ses paroles qui ne soit mesurée, et qui n'ait, dans toutes les circonstances des temps et des lieux, le caractère de la décence, de la modération, de l'ordre. Μήτε ἔργῳ, μήτε λόγῳ χρώμενος ἀναρμοστῷ· σώζων αἰεὶ καὶ πανταχοῦ τὸ πρέπον, καὶ σώφρον, καὶ κόσμιον. *De Musica.*

mains aux représentations comiques de nos saints mystères ; un paysan aujourd'hui en sentirait l'indécence.

Tel est le progrès du goût : le public se laisse prendre peu à peu par les exemples. A force de voir, même sans remarquer, on se forme insensiblement sur ce qu'on a vu. Les grands artistes exposent dans leurs ouvrages les traits de la belle nature : ceux qui ont eu quelque éducation les approuvent d'abord ; le peuple même en est frappé. On s'applique le modèle sans y penser ; on retranche peu à peu ce qui est de trop, on ajoute ce qui manque. Les façons, les discours, les démarches extérieures se sentent d'abord de la réforme : elle passe jusqu'à l'esprit. On veut que les pensées, quand elles sortiront au dehors, paraissent justes, naturelles, et propres à nous mériter l'estime des autres hommes. Bientôt le cœur s'y soumet aussi. On veut paraître bon, simple, droit : en un mot, on veut que tout citoyen s'annonce par une expression vive et gracieuse, également éloignée de la grossièreté et de l'affectation ; deux vices aussi contraires au goût dans la société, qu'ils le sont dans

les arts. Car le goût a partout les mêmes règles; il veut qu'on ôte tout ce qui peut faire une impression fâcheuse, et qu'on offre tout ce qui peut en produire une agréable. Voilà le principe général : c'est à chacun à l'étudier selon sa portée, et à en tirer des conclusions pratiques ; plus on les portera loin, plus le goût aura de finesse et d'étendue.

Si on pratiquait la religion chrétienne comme on la croit, elle ferait, en un moment, ce que les arts ne peuvent faire qu'imparfaitement, et avec des années et quelquefois des siècles. Un parfait chrétien est un citoyen parfait : il a le dehors de la vertu, parce qu'il en a le fonds ; il ne veut nuire à qui que ce soit, veut obliger tout le monde, et en prend efficacement tous les moyens possibles.

Mais, comme le plus grand nombre n'est chrétien que par l'esprit, il est très-avantageux, pour la vie civile, qu'on inspire aux hommes des sentimens qui tiennent quelque lieu de la charité évangélique : or ces sentimens ne se communiquent que par les arts, qui, étant imitateurs de la nature, nous rap-

prochent d'elle, et nous présentent pour modèles sa simplicité, sa droiture, sa bienfaisance, qui s'étend également à tous les hommes.

CHAPITRE X.

IVme ET DERNIÈRE CONSÉQUENCE.

Combien il est important de former le Goût de bonne heure, et comment on devrait le former.

Il ne peut y avoir de bonheur pour l'homme qu'autant que ses goûts sont conformes à sa raison. Un cœur qui se révolte contre les lumières de l'esprit, un esprit qui condamne les mouvemens du cœur ne peuvent produire qu'une sorte de guerre intestine, qui empoisonne tous les instans de la vie. Pour assurer le concert de ces deux parties de notre âme, il faudrait être aussi attentif à former le goût (1) qu'on l'est à former

(1) Nous prenons ici le goût dans le même sens que dans le chapitre précédent, c'est-à-dire, dans sa plus grande étendue ; comme un senti-

la raison ; et même, comme celle-ci perd rarement ses droits, et qu'elle s'explique presque toujours assez, lors même qu'on ne l'écoute point, il semble que le goût devrait mériter la première et la plus grande attention ; d'autant plus, qu'il est le premier exposé à la corruption, le plus aisé à corrompre, le plus difficile à guérir, et qu'enfin il a le plus d'influence sur notre conduite.

Le bon goût est un amour habituel de l'ordre : il s'étend, comme nous venons de le dire, sur les mœurs aussi bien que sur les ouvrages d'esprit. La symétrie des parties entre elles et avec le tout est aussi nécessaire dans la conduite d'une action morale que dans un tableau. Cet amour est une vertu de l'âme qui se porte à tous les objets qui ont rapport à nous, et qui prend le nom de goût dans les choses d'agrément, et retient celui de vertu lorsqu'il s'agit des mœurs : quand cette

---

ment qui nous porte à ce qui nous paraît bon, ou nous détourne de ce qui nous paraît mauvais: en ce sens, il peut s'appeler *goût* dans ses commencemens, *passion* dans ses progrès, et *fureur* ou *folie* dans ses excès.

partie est négligée dans l'âge le plus tendre, on sent assez qu'elles en doivent être les suites.

Si on jugeait des goûts et des passions des hommes moins par leur objet et par les forces qu'elles font mouvoir pour y arriver, que par le trouble qu'elles portent dans l'âme, on verrait que les âges n'y mettent pas plus de différence que les conditions. La colère d'un homme privé n'est pas, de soi, moins violente que celle d'un roi, quoique les effets extérieurs en soient moins terribles. Un père rit des dépits, de l'ambition, de l'avidité d'un enfant qui sort du berceau : ce n'est qu'une étincelle, il est vrai, mais une étincelle à qui il ne manque que de la matière pour être un incendie. L'impression se fait sur les organes : le pli se prend; et quand on veut le réformer dans la suite, on y trouve une résistance qu'on rejette sur la nature, et qu'on devrait imputer à l'habitude.

Que, dans les premiers jours de la vie, l'âme, comme étonnée de sa prison, demeure quelque temps dans une espèce de stupidité et d'engourdissement; ce n'est pas une preuve qu'elle

ne s'éveille que quand elle commence à raisonner. Elle s'agite bientôt par les désirs qui naissent du besoin : les organes l'avertissent de donner ses ordres, et le commerce du corps avec l'âme s'établit par les impressions réciproques de l'un sur l'autre. L'âme reconnaît dès lors en silence toutes ses facultés ; elle les prépare et les met en jeu : elle amasse, par le ministère des yeux, des oreilles, du tact et des autres sens, les connaissances et les idées qui sont comme les provisions de la vie. Et comme, dans ces acquisitions, c'est le sentiment qui règne et qui agit seul, il doit avoir fait déjà des progrès infinis avant que la raison ait fait seulement le premier pas.

Peuvent-ils être indifférens, ces progrès, qui sont si souvent contraires aux intérêts de la raison, qui troublent sans cesse son empire, et ont assez de force ou pour la rendre esclave, ou pour la dépouiller d'une partie de ses droits? Et s'ils ne sont rien moins qu'indifférens, serait-il possible qu'il n'y eût pas de moyen pour les régler ou pour les prévenir ? On le croirait presque, à en juger par le peu de soin qu'on donne

ordinairement aux quatre ou cinq premières années de l'enfance : toute l'attention se termine aux besoins du corps. On ne songe point que c'est dans ce temps que les organes achèvent de prendre cette consistance qui prépare les caractères et même les talens, et qu'une partie de la conformation de ces organes dépend des ébranlemens et des impressions qui viennent de l'âme.

Tant que l'âme ne s'exerce que par le sentiment, c'est le goût seul qui la mène ; elle ne délibère point, parce que l'impression présente la détermine ; c'est de l'objet seul qu'elle prend la loi. Il faudrait donc lui présenter dans ces temps une suite d'objets capables de ne produire que des sentimens agréables et doux (1), et lui dérober la connaissance de tous ceux dont on ne pourrait la détourner qu'en la

(1) La joie accompagne toujours un cœur bienfaisant : c'est par elle que l'âme s'épanouit en quelque sorte, et répand sur ce qui l'environne le bonheur dont elle jouit ; au lieu que la tristesse, qui ronge le cœur, le porte à se venger sur les autres de la douleur qu'il ressent.

jetant dans la tristesse ou l'impatience; et par-là on formerait peu à peu dans l'homme, dès sa plus tendre enfance, l'habitude de la gaîté, qui fait son propre bonheur, et celle de la douceur, qui doit faire celui des autres.

Quand l'homme commence à sortir de cet état de servitude où il est retenu par les objets extérieurs, et qu'il entre en possession de lui-même par la raison et par la liberté, on ne songe d'ordinaire qu'à lui cultiver l'esprit. On oublie encore entièrement le goût; ou, si l'on y pense, c'est pour le détruire en voulant le forcer : on ne sait point que c'est la partie de notre âme qui est la plus délicate, celle qui doit être maniée avec le plus d'art. Il faut feindre de le suivre lors même qu'on veut le redresser; et tout est perdu, s'il sent la main qui le réduit :

Tunc fallere solers
Apposita intortos extendit regula mores.

C'était le grand et très-rare talent de celui que Perse avait eu pour maître.

Aussitôt qu'un enfant ouvre les yeux de l'esprit, et qu'il voit l'univers; le ciel, les astres, les plantes, les animaux,

tout ce qui l'environne le frappe : il fait mille questions, il veut savoir tout. C'est la nature qui le pousse, qui le guide, et elle le guide bien. Il est juste que le nouveau citoyen qui arrive dans le monde connaisse d'abord sa demeure, et ce qu'on y a préparé pour lui. Il faudrait suivre ce rayon de lumière, satisfaire cette curiosité, la piquer de plus en plus par le succès; mais on l'arrête, on l'étouffe en naissant, pour lui substituer une triste contrainte qui jette l'esprit dans des travaux que le dégoût rend infructueux, et qui éteignent quelquefois pour toujours cette curiosité que la nature avait destinée à être l'aiguillon de l'esprit et le germe des sciences.

On met à l'entrée des études précisément ce qui peut en détourner les enfans ou les en dégoûter ; des règles abstraites, des maximes sèches, des principes généraux, de la métaphysique. Sont-ce là les jouets de l'enfance? Les arts ont deux parties; la spéculation et la pratique : l'une peut aller avant l'autre, pourvu qu'on ne les sépare point pour toujours. Que ne leur donne-t-on d'abord celle qui est le plus

à leur portée, qui est la plus conforme à leur caractère et à leur âge ; celle qui a le plus d'objets sensibles, qui donne le plus de jeu et de mouvement à l'esprit ; en un mot, celle qui promet le moins de peine et le plus de succès (1) ?

Car c'est le succès qui nourrit le goût, et le succès et le goût annoncent le talent : ces trois choses ne se séparent jamais ; de sorte que si, après avoir essayé d'une route pendant quelque temps, l'esprit ne s'y plaît pas, c'est une marque qu'elle n'est point faite pour le mener à la gloire. En vain emploîrait-on la contrainte ; elle ne ferait

(1) « M. l'abbé B., dit M. Schlegel, nous « donne un conseil rare pour former de bonne « heure le goût. Comment a-t-il pu ne pas en « sentir le faux, qui est sensible, soit qu'on « considère les dispositions de la nature, la « constitution de la société civile, les mœurs, etc. « On pourrait se contenter d'une plaisanterie « pour lui répondre ; mais, comme il a donné à « ses idées un air de probabilité, je traiterai « cette matière dans ma seconde dissertation ». Or voici le précis de cette dissertation. « Le « goût étant un sentiment, M. S. pense qu'on « ne saurait s'y prendre trop tôt pour le former. « Il trouve la méthode que propose l'auteur « non seulement dangereuse pour les mœurs,

que diminuer encore le goût et enlaidir les objets. La seule ressource, si on ne veut point y renoncer absolument, c'est de les présenter sous une autre face; et s'ils ne plaisent point encore, il vaut beaucoup mieux les abandonner pour toujours, que d'occasioner par l'obstination une suite de sentimens qui pourraient faire perdre à l'âme sa gaieté et sa douceur, deux vertus qu'aucun talent de l'esprit ne saurait payer.

On peut tenter une autre voie. Les talens sont aussi variés que les besoins de la vie humaine : la nature y a pourvu;

« mais aussi pour les lettres. Selon lui elle formera bien des Anacréons, des Catulles, des « Chaulieux, etc., mais jamais des poëtes qui « osent s'élever au tragique, au terrible, au sublime. M. Schlegel s'élève avec force contre « l'éducation la plus généralement suivie, et il « en montre les inconvéniens. Il pense qu'il n'est « guère possible de dompter l'enfant sans lui « infliger la douleur. Toutefois le meilleur moyen « qu'il indique pour former le goût de l'enfant « est de le rendre attentif aux beautés et aux « phénomènes de la nature. » Cette conclusion ne semble-t-elle pas d'accord avec ce qui est attaqué? Peut-on mener au goût par la contrainte, c'est-à-dire par le déplaisir et par le dégoût?

et, en mère bienfaisante, elle ne produit aucun homme sans le doter de quelque qualité utile, qui lui sert de recommandation auprès des autres hommes. C'est cette qualité qu'il faut reconnaître et cultiver, si on veut voir fructifier les soins de l'éducation : autrement, on va contre les intentions de la nature, qui résiste constamment au projet, et le fait presque toujours échouer.

TROISIEME [illegible]

OU LE [illegible] VÉRIFIÉ PAR [illegible] DIFFÉRENS [illegible].

Cette [illegible] sections, [illegible] que les régles [illegible] ture, de la musique [illegible] sont renfermées dans l'imitation de la belle nature.

te
les
est
sen-
ment
art des
poëmes;
es les plus

n veut signi-
nt de la vie aux
s corps aux choses
ont parler et agir,
es métaphores et les

SECTION PREMIÈRE.

L'ART POÉTIQUE EST RENFERMÉ DANS L'IMITATION DE LA BELLE NATURE.

CHAPITRE I.

Où on réfute les opinions contraires au principe de l'Imitation.

Si les preuves que nous avons données jusqu'ici ont été trouvées suffisantes pour fonder le principe de l'imitation, il est inutile de nous arrêter à réfuter les différentes opinions des auteurs sur l'essence de la poésie; et si nous nous y arrêtons un moment, ce sera moins pour les combattre en règle, que pour en donner un court exposé, qui suffira pour lever tous les scrupules qu'elles auraient pu faire naître dans l'esprit du lecteur.

Quelques-uns ont prétendu que l'essence de la poésie était la fiction : il ne

s'agit que d'expliquer le terme, et de convenir de la signification. Si, par *fiction*, ils entendent la même chose que *feindre*, ou *fingere* chez les Latins, le mot de *fiction* ne doit signifier que l'imitation artificielle des caractères, des mœurs, des actions, des discours, etc.; tellement que *feindre* sera la même chose que *représenter*, *imiter*, ou plutôt *contrefaire* : alors cette opinion rentre dans celle que nous avons établie.

S'ils resserrent la signification de ce terme, et que, par *fiction*, ils entendent le ministère des dieux que le poëte fait intervenir pour mettre en jeu les ressorts secrets de son poëme, il est évident que la fiction n'est pas essentielle à la poésie, parce qu'autrement la tragédie, la comédie, la plupart des odes cesseraient d'être de vrais poëmes; ce qui serait contraire aux idées les plus universellement reçues.

Enfin, si, par *fiction*, on veut signifier les figures qui prêtent de la vie aux choses inanimées, et des corps aux choses insensibles, qui les font parler et agir, telles que sont les métaphores et les

allégories, etc., la fiction alors n'est plus qu'un tour poétique, une richesse de style qui peut convenir à la prose même. C'est le langage de la passion qui dédaigne l'expression vulgaire; c'est la parure et non le corps de la poésie.

D'autres ont cru que la poésie consistait dans la versification.

Le peuple, frappé de cette mesure sensible qui caractérise l'expression poétique et la sépare de celle de la prose, donne le nom de poëme à tout ce qui est mis en vers : histoire, physique, morale, théologie, toutes les sciences, tous les arts qui doivent être le fonds naturel de la prose deviennent ainsi des sujets de poëme. L'oreille touchée par des cadences régulières, l'imagination échauffée par quelques figures hardies et qui avaient besoin d'être autorisées par la licence poétique, quelquefois même l'art de l'auteur, qui, né poëte, a communiqué une partie de son feu à des matières sèches, et qui paraissaient résister aux grâces, tout cela séduit les esprits peu instruits de la nature des choses; et dès qu'on voit l'extérieur de la poésie, on s'arrête à

l'écorce, sans se donner la peine de pénétrer plus avant. On voit des vers, et on dit, Voilà un poëme, parce que ce n'est point de la prose.

Ce préjugé est aussi ancien que la poésie même. Les premiers poëmes furent des hymnes qu'on chantait, et au chant desquels on associait la danse. Homère et Tite Live en donneront la preuve (1). Or, pour former un concert de ces trois expressions, des paroles, du chant et de la danse, il fallait nécessairement qu'elles eussent une mesure commune qui les fît tomber toutes trois ensemble; sans quoi l'harmonie eût été déconcertée. Cette mesure était le coloris; ce qui frappe d'abord tous les hommes : au lieu que l'imitation, qui en était le fonds et comme le dessin, a échappé à la plupart des yeux qui la voient sans la remarquer.

---

(1) Πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει,
Κοῦροι δ' ὀρχηστῆρες ἐδίνεον ἐν· δ' ἄρα τοῖσιν
Αὐλοὶ φορμιγγές τε βοὴν ἔχον.

Et Tit. Liv. I, ch. 20 : *Per urbem ire canentes carmina cum tripudiis solemnique saltatu, jussit.*

Cependant cette mesure ne constitua jamais ce qu'on appelle un vrai poëme :

> *Neque enim concludere versum*
> *Dixeris esse satis* (1).

Et si elle suffisait, la poésie ne serait qu'un jeu d'enfant, qu'un frivole arrangement de mots que la moindre transposition ferait paraître :

> *Eripias si*
> *Tempora certa modosque, et, quod prius ordine verbum est,*
> *Posterius facias, præponens ultima primis* (2).

Alors le masque est levé ; on reconnaît la prose toute simple et toute nue : le poëte n'est plus.

Il n'en est pas ainsi de la vraie poésie. On a beau renverser l'ordre, déranger les mots, rompre la mesure : elle perd l'harmonie, il est vrai ; mais elle ne perd point sa nature. La poésie des choses reste toujours ; on la retrouve dans ses membres dispersés :

> *Invenias etiam disjecti membra poetæ.*

Cela n'empêche point qu'on ne con-

(1) *Horat. lib.* I, *Sat.* IV, *v.* 39.
(2) *Ibid. v.* 56 *sqq.*

vienne qu'un poëme sans versification ne serait pas un poëme. Nous l'avons dit; les mesures et l'harmonie sont les couleurs sans lesquelles la poésie n'est qu'une estampe : le tableau représentera, si vous le voulez, les contours ou la forme, et tout au plus les jours et les ombres locales; mais on n'y verra point le coloris parfait de l'art.

La troisième opinion est celle qui met l'essence de la poésie dans l'enthousiasme.

Nous l'avons défini dans la première partie, et nous en avons marqué les fonctions, qui s'étendent également à tous les beaux-arts. Il convient même à la prose, puisque la passion, avec tous ses degrés, ne monte pas moins dans les tribunes que sur les théâtres. Cicéron veut que l'orateur soit ardent comme la foudre, véhément comme un orage, rapide comme un torrent; qu'il se précipite, qu'il renverse tout par son impétuosité: *Vehemens ut procella, excitatus ut torrens, incensus ut fulmen, tonat, fulgurat, et rapidis eloquentiæ fluctibus cuncta proruit et proturbat* L'enthousiasme poétique

a-t-il rien de plus emporté ou de plus violent? Et quand Périclès

Tonnait et foudroyait, et renversait la Grèce,

l'enthousiasme régnait-il dans ses discours avec moins d'empire que dans les odes Pindariques?

Mais ce grand feu ne se soutient pas toujours dans l'oraison. Se soutient-il dans la poésie? et s'il fallait qu'il se soutînt, combien de vrais poëmes cesseraient d'être tels? La tragédie, l'épopée, l'ode même ne seraient poétiques que dans quelques endroits frappans; dans le reste, n'ayant qu'une chaleur ordinaire, elles n'auraient plus le caractère distinctif de la poésie.

On cite, en faveur de l'enthousiasme, le fameux passage d'Horace :

Ingenium cui sit, cui mens divinior, atque os
Magna sonaturum, des nominis hujus honorem (1).

Ce passage ne décide point la question : il ne s'y agit point de la nature de la poésie, mais des qualités d'un poëte parfait; deux choses aussi différentes que le sont le peintre et son tableau. En second lieu, supposé que ces vers

(1) *Lib.* I, *Sat.* IV, *v.* 42.

doivent s'entendre de la nature de la poésie, ils n'établissent pas nécessairement l'opinion dont il s'agit. Aristote, qui fait consister l'essence de la poésie dans l'imitation, n'exige pas moins qu'Horace ce génie, cette fureur divine (1).

Enfin Horace n'avait pas dessein dans cet endroit de définir exactement la poésie : il en prend une partie sans vouloir embrasser le tout. C'est une de ces définitions qui ne sont ni toutes vraies ni toutes fausses, et qu'on emploie quand on veut fermer la bouche à ceux qu'on ne daigne pas réfuter sérieusement : c'était précisément le cas où se trouvait le poëte.

Quelques censeurs d'un mérite médiocre, que l'intérêt personnel avait peut-être animés contre ses satires, lui avaient reproché d'être un poëte mordant. Horace leur répond à la manière de Socrate, moins pour les instruire que pour leur montrer leur ignorance : il les arrête dès le premier mot,

---

(1) Εὐφυοῦς ἡ ποιητική ἐστιν, ἢ μανικοῦ. *Poet cap.* 16.

et veut leur faire entendre qu'ils ne savent pas même ce que c'est que poésie; et, pour cela, il en trace un portrait qui ne convient nullement à ce qu'ils avaient appelé *poésie mordante*. Pour confirmer cette idée et augmenter leur embarras, il cite l'opinion de quelques-uns qui ont mis en question si la poésie était un *juste* poëme, *quidam quæsivere*. Cela posé, il est clair qu'Horace ne pensait à rien moins qu'à définir rigoureusement la poésie, mais seulement à marquer ce qu'elle a de plus grand et de plus éblouissant, et qui convenait le moins à ses satires, et qu'ainsi ce serait s'abuser que de vouloir mesurer toutes les espèces de poëmes sur cette prétendue définition.

Mais, dira-t-on, l'enthousiasme et le sentiment sont une même chose, et le but de la poésie est de produire le sentiment, de toucher, de plaire. D'ailleurs le poëte ne doit-il pas éprouver lui-même le sentiment qu'il veut produire dans les autres? Quelle conclusion tirer de là? que les sentimens et l'enthousiasme sont le principe et la fin de la poésie. En sera-ce l'essence? oui,

si l'on veut que la cause et l'effet, la fin et le moyen soient la même chose ; car il s'agit ici de précision.

Tenons-nous-en donc à l'imitation, qui est d'autant plus probable, qu'elle renferme l'enthousiasme, la fiction, la versification même, comme des moyens nécessaires pour imiter parfaitement les objets. On l'a vu jusqu'ici, et on le verra de plus en plus dans le détail qui va suivre.



CHAPITRE II.

Les divisions de la Poésie se trouvent dans l'Imitation.

LA vraie poésie consistant essentiellement dans l'imitation, c'est dans l'imitation même que doivent se trouver ses différentes divisions (1).

(1) « Ceci n'est-il pas, dit M. Schlegel, un « cercle vicieux ? L'auteur veut prouver que « l'essence de la poésie est dans l'imitation, « parce que l'imitation renferme les règles et les « divisions de la poésie : il pose en thèse ce qu'il « veut prouver. »

Le cercle vicieux n'est que quand une des

Les hommes acquièrent la connaissance de ce qui est hors d'eux-mêmes par les yeux ou par les oreilles, parce qu'ils voient les choses eux-mêmes, ou qu'ils les entendent raconter par les autres. Cette double manière de connaître produit la première division de la poésie, et la partage en deux espèces, dont l'une est dramatique, où nous voyons les choses représentées devant nos yeux, où nous entendons les discours directs des personnes qui agissent; l'autre épique, où nous ne voyons ni n'entendons rien par nous-mêmes directement, où tout nous est raconté :

Aut agitur res in scenis, aut acta refertur (1).

Si, de ces deux espèces, on en forme une troisième qui soit mixte, c'est-à-dire mêlée de l'épique et du dramatique, où il y ait du spectacle et du récit; toutes les règles de cette troisième es-

---

deux parties n'est point prouvée d'ailleurs. Or voici comme on a procédé : s'il est vrai que l'essence de la poésie est dans l'imitation ; les divisions de la poésie doivent être aussi dans l'imitation. Or nous croyons avoir prouvé ci-devant que l'imitation est l'essence de la poésie : donc, etc.

(1) Hor. *de Arte poet.* v. 179.

pèce seront contenues dans celles des deux autres.

Cette division, qui n'est fondée que sur la manière dont la poésie montre les objets, est suivie d'une autre, qui est prise dans la qualité des objets mêmes que traite la poésie.

Depuis la Divinité jusqu'aux derniers insectes, tout ce à quoi on peut supposer de l'action, tout est soumis à la poésie, parce qu'il l'est à l'imitation. Ainsi, comme il y a des dieux, des rois, de simples citoyens, des bergers, des animaux, et que l'art s'est plu à les imiter dans leurs actions vraies ou vraisemblables, il y a aussi des opéras, des tragédies, des comédies, des pastorales, des apologues. C'est la seconde division, dont chaque membre peut être encore subdivisé, selon la diversité des objets, quoique dans le même genre (1).

---

(1) « Dans ma VI[e] dissertation, dit encore « M. Schlegel, je démontre que cette division « est plus éblouissante que solide, et ne peut « être admise, à moins de retrancher plusieurs « espèces de poésie. »

On la croit solide, et nullement éblouissante, puisque ce n'est que l'énumération simple des principales espèces connues, auxquelles toutes

Toutes ces espèces ont leurs règles particulières, que nous examinerons en détail par rapport à nos vues; mais, comme il y en a aussi qui leur sont communes, soit pour le fonds des choses, soit pour la forme du style poétique, nous commencerons par les générales, et nous prouverons qu'elles sont toutes renfermées dans l'exemple de la belle nature.

CHAPITRE III.

Les Règles générales de la Poésie des choses sont renfermées dans l'Imitation.

Si la nature eût voulu se montrer aux hommes dans toute sa gloire, je veux dire avec toute sa perfection possible dans chaque objet, ces règles, qu'on a découvertes avec tant de peine, et qu'on suit avec tant de timidité et souvent

---

les autres, s'il y en a qui méritent ce nom, peuvent être rappelées. Quand on recherche l'essence des choses, il faut se fixer aux espèces franches, et ne point s'arrêter aux espèces bâtardes.

même de danger, auraient été inutiles pour la formation et le progrès des arts ; les artistes auraient peint scrupuleusement les faces qu'ils auraient eues devant les yeux, sans être obligés de choisir : l'imitation seule aurait fait tout l'ouvrage, et la comparaison seule en aurait jugé.

Mais, comme elle s'est fait un jeu de mêler les plus beaux traits avec une infinité d'autres, il a fallu faire un choix ; et c'est pour le faire, ce choix, avec plus de sûreté, que les règles ont été inventées et proposées par le goût. Nous en avons établi les principes dans la seconde partie : il ne s'agit ici que d'en tirer les conséquences, et de les appliquer à la poésie.

Ire RÈGLE GÉNÉRALE DE LA POÉSIE.

Joindre l'utile avec l'agréable.

En effet, si, dans la nature et dans les arts, les choses nous touchent à proportion du rapport qu'elles ont avec nous (1), il s'ensuit que les ouvrages qui auront avec nous le double rapport

(1) Voyez le chap. 3 de la IIe part.

de l'agrément et de l'utilité seront plus touchans que ceux qui n'auront que l'un des deux : c'est le précepte d'Horace :

Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando, pariterque monendo (1).

Le but de la poésie est de plaire, et de plaire en remuant les passions; mais, pour nous donner un plaisir parfait et solide, elle n'a jamais dû remuer que celles qu'il nous est important d'avoir vives, et non celles qui sont ennemies de la sagesse. L'horreur du crime, à la suite duquel marchent la honte, la crainte, le repentir, sans compter les autres supplices; la compassion pour les malheureux, qui a presque une utilité aussi étendue que l'humanité même; l'admiration des grands exemples, qui laissent dans le cœur l'aiguillon de la vertu; un amour héroïque, et par conséquent légitime : voilà, de l'aveu de tout le monde, les passions que doit traiter la poésie, qui n'est point faite pour fomenter la corruption dans les cœurs gâtés, mais pour être les délices des âmes vertueuses. La vertu,

(1) *De Art. poet. v.* 343.

placée dans de certaines situations, sera toujours un spectacle touchant. Il y a au fond des cœurs les plus corrompus une voix qui parle toujours pour elle, et que les honnêtes gens entendent avec d'autant plus de plaisir, qu'ils y trouvent une preuve de leur perfection.

Aussi les grands poëtes n'ont-ils jamais prétendu que leurs ouvrages, le fruit de tant de veilles et de travaux, fussent uniquement destinés à amuser la légèreté d'un esprit vain, ou à réveiller l'assoupissement d'un Midas désœuvré. Si c'eût été leur but, seraient-ils de grands hommes?

On doit avoir une bien autre idée de leurs vues. Les poésies tragiques et comiques des anciens étaient des exemples de la vengeance terrible des dieux, ou de la juste censure des hommes; elles faisaient comprendre aux spectateurs que, pour éviter l'une et l'autre, il fallait non seulement paraître bon, mais l'être en effet.

Les poésies d'Homère et de Virgile ne sont point de vains romans où l'esprit s'égare au gré d'une folle imagination : au contraire, on doit les regar-

der comme de grands corps de doctrine; comme de ces livres de nation qui contiennent l'histoire de l'état, l'esprit du gouvernement, les principes fondamentaux de la morale, les dogmes de la religion, tous les devoirs de la société; et tout cela revêtu de ce que l'expression et l'art ont pu fournir de plus grand, de plus riche et de plus touchant à des génies presque divins.

L'Iliade et l'Enéide sont autant les tableaux des nations grecque et romaine, que l'Avare de Molière est celui de l'avarice. Et de même que la fable de cette comédie n'est qu'un canevas préparé pour recevoir, avec un certain ordre, quantité de traits véritables pris dans la société; de même aussi la colère d'Achille et l'établissement d'Enée en Italie ne doivent être considérés que comme la toile d'un grand et magnifique tableau, où on a eu l'art de peindre des mœurs, des usages, des lois, des conseils, etc., déguisés tantôt en prédictions, quelquefois exposés ouvertement, mais en changeant quelqu'une des circonstances, comme le lieu, le temps, l'acteur, pour rendre la chose plus piquante, et

donner au lecteur le plaisir de chercher un moment, et de croire que ce n'est qu'à lui-même qu'il est redevable de son instruction.

Anacréon, qui était savant dans l'art de plaire, et qui paraît n'avoir jamais eu d'autre but, n'ignorait pas combien il est important de mêler l'utile à l'agréable. Les autres poëtes jettent des roses sur leurs préceptes, pour en cacher la dureté : lui, par un raffinement de délicatesse, mettait des leçons au milieu de ses roses (1). Il savait que les plus belles images, quand elles ne nous apprennent rien, ont une certaine fadeur qui laisse après elle le dégoût; qu'il faut quelque chose de solide pour leur donner cette force, cette saveur qui pénètre; et enfin que, si la sagesse a besoin d'être égayée par un peu de folie, la folie à son tour doit être assaisonnée d'un peu de sagesse. Qu'on lise l'*Amour piqué par une abeille*, *Mars percé d'une flèche de l'Amour*, *Cupidon enchaîné par*

(1) *Hoc in omnibus partibus evenit, ut utilitatem ac prope necessitatem suavitas quædam et lepos consequatur.* Cic. *de Or.* III, 46. Il avait dit la même chose dans le chap. précédent.

les Muses, on sent bien que le poëte n'a point fait ces images pour instruire : il y a mis de l'instruction pour plaire. Virgile est assurément plus grand poëte qu'Horace ; ses tableaux sont plus beaux et plus riches, sa versification est admirable : cependant nous lisons beaucoup plus Horace. La principale raison est qu'il a le mérite d'être aujourd'hui plus instructif pour nous que Virgile, qui peut-être l'était plus que lui autrefois pour les Romains.

Ce n'est pas cependant que la poésie ne puisse se prêter à un aimable badinage : les Muses sont riantes, et furent toujours amies des Grâces. Mais les petits poëmes sont plutôt pour elles des délassemens que des ouvrages : elles doivent d'autres services aux hommes, dont la vie ne doit pas être un amusement perpétuel ; et l'exemple de la nature, qu'elles se proposent pour modèle, leur apprend à ne rien faire de considérable sans un dessein sage, et qui tende à la perfection de ceux pour qui elles travaillent. Ainsi, de même qu'elles imitent la nature dans ses principes, dans ses goûts, dans ses mouvemens, elles doivent aussi l'imiter dans

les vues et dans la fin qu'elle se propose.

IIme RÈGLE.

Qu'il y ait une action dans un Poëme.

Les choses sans vie peuvent entrer dans la poésie ; il n'y a point de doute : elles y sont même aussi essentielles que dans la nature. Mais elles ne doivent y être que comme accessoires et dépendantes d'autres choses plus propres à toucher. Telles sont les actions, qui, étant tout à la fois l'ouvrage de l'esprit de l'homme, de sa volonté, de sa liberté, de ses passions, sont comme un tableau abrégé de la nature humaine.

C'est pour cela que les grands peintres ne manquent jamais de jeter dans les paysages les plus nus quelques traces d'humanité, ne fût-ce qu'un tombeau antique, quelques ruines d'un vieil édifice : la grande raison, c'est qu'ils peignent pour les hommes.

Toute action est un mouvement, par conséquent suppose un point d'où l'on part, un autre où l'on veut arriver, et une route pour y arriver ; deux extrêmes et un milieu : trois parties, qui

peuvent donner à un poëme une juste étendue, selon son genre, pour exercer assez l'esprit et ne l'exercer pas trop (1).

La première partie ne suppose rien avant elle, mais elle exige quelque chose après : c'est ce qu'Aristote appelle le commencement. La seconde suppose quelque chose avant elle, et exige quelque chose après : c'est le milieu. La troisième suppose quelque chose auparavant, et ne demande rien après : c'est la fin. Une entreprise, des obstacles, le succès malgré les obstacles : voilà les trois parties d'une action intéressante par elle-même ; voilà la raison d'un prologue, ou exposition du sujet, d'un nœud et d'un dénoûment. C'est la mesure ordinaire des forces de notre esprit, et la source des sentimens agréables.

IIIme RÈGLE.

L'action doit être singulière, une, simple, variée.

Pour ne nous offrir que des actions ordinaires, il n'était point nécessaire

(1) Voyez le chap. 3 de la IIe part.

que le génie appelât la poésie au secours de la nature. Toute notre vie n'est qu'action : toute la société n'est qu'un mouvement continuel de personnes qui se remuent pour quelque fin.

Ainsi, si la poésie veut nous attirer, nous toucher, nous fixer, il faut qu'elle nous présente une action extraordinaire, entre mille qui ne le sont point.

La singularité consiste ou dans la chose même qui se fait, comme quand Auguste, dans Corneille, délibère avec Cinna et Maxime, tous deux conjurés contre lui, s'il quittera l'empire; ou dans les ressorts qu'on emploie pour arriver à son but, comme quand le même Auguste pardonne à ses ennemis pour les désarmer. Ces ressorts sont de grandes vertus ou de grands vices, une finesse d'esprit, une étendue de génie extraordinaire, qui fait prendre aux événemens un tour tout à fait différent de celui qu'on devait attendre. Cette singularité nous pique et nous attache, parce quelle nous donne des impressions nouvelles, et qu'elle étend la sphère de nos idées.

Ce n'est pas assez qu'une action soit

singulière; le goût demande encore d'autres qualités. Si les ressorts sont trop compliqués, comme dans Héraclius, l'intrigue nous fatigue: d'un autre côté, s'ils sont trop simples, l'esprit languit faute de mouvement, comme dans la Bérénice de Racine. Il faut donc que l'action soit simple, et en même temps qu'elle ne le soit pas trop. Si les situations, les caractères, les intérêts avaient trop de conformité, ils causeraient le dégoût: d'un autre côté, si l'action était traversée par un accident absolument étranger, ou mal cousu avec le reste, fût-il un lambeau de pourpre, le plaisir serait moins vif. L'âme, une fois mise en mouvement, n'aime point à être arrêtée mal à propos, ni éloignée de son but: il faut donc que l'action soit en même temps variée et une, c'est-à-dire, que toutes ses parties, quoique différentes entre elles, s'embrassent mutuellement, pour composer un tout qui paraisse naturel.

Ces qualités se trouveraient dans une action historique, si on la supposait avec toute sa perfection possible; mais, comme ces actions ne se trouvent

presque jamais dans la nature, il était réservé à la poésie de nous en donner le spectacle et le plaisir.

IVme RÈGLE.

Touchant les caractères, la conduite et le nombre des Acteurs.

Il y a dans la nature, ou dans la société commune, ce qui est ici la même chose, des actions où les acteurs sont multipliés sans besoin. Ils s'embarrassent plus qu'ils ne s'entr'aident, ils agissent sans concert : leurs caractères sont mal décidés, ou plutôt ils n'en ont point; leurs opérations sont lentes et ennuyeuses, leurs pensées communes et fausses, leurs discours impropres, ou faibles, ou remplis d'inutilités. De sorte que, si c'est un tout, c'est un tout bizarre, irrégulier, informe, où la nature est plutôt défigurée qu'embellie. Que dirait-on d'un peintre qui représenterait les hommes petits, maigres, bossus, boiteux, etc., comme ils sont souvent dans la nature?

Les premiers artistes eurent besoin de la raison des contraires pour tirer du

tant de défauts les principes du beau, de l'ordre, du grand, du touchant ; et peut-être qu'il leur fut plus aisé de procéder par cette méthode que par le choix du meilleur : nous sentons plus distinctement le mauvais que le bon.

En conséquence de ces observations, il a été décidé 1.° que le nombre des acteurs serait réglé sur le besoin, je ne dis pas de la pièce, mais de l'action (1). Le besoin de la pièce est souvent celui du poëte, qui, pour remplir un vide ou écarter un obstacle, fait paraître ou disparaître un acteur sans que la vraisemblance de l'action l'exige. C'est Virgile qui fait emporter Créuse par un prodige, pour donner lieu à un second hymen, sans lequel tombait tout l'édifice de son poëme. C'est quelque poëte moderne, qui, pour éviter de trop longs ou de trop fréquens monologues, introduit tantôt un confident inutile au mouvement de l'action, tantôt

(1) Pour faire sentir la différence qu'il y a entre le besoin de la pièce et le besoin de l'action, il suffit de jeter les yeux sur les Horaces de Corneille : le besoin de l'action se bornait à trois actes, ou à quatre tout au plus ; et le besoin de la pièce a conduit le poëte jusqu'à cinq.

une autre petite action épisodique, pour ramener ou attendre les acteurs de l'action principale, dont l'intérêt se trouve ainsi partagé, et par conséquent affaibli.

2°. Les acteurs auront des caractères marqués, qui seront le principe de tous leurs mouvemens; vertus ou vices, il n'importe à la poésie. Agamemnon sera orgueilleux, Achille fier, Ulysse prudent; et s'ils pèchent, ce sera plutôt par excès que par défaut, parce que l'un marque la force, et l'autre la faiblesse. Agamemnon ira jusqu'à l'outrage, Achille jusqu'à la fureur, et Ulysse touchera presque à la fourberie.

3°. Ils feront ce qu'ils doivent faire, et ne feront que ce qu'ils doivent. Il s'agissait d'aller à la découverte dans le camp troyen; il fallait y envoyer des hommes munis de prudence et de courage pour prévoir les dangers, et se tirer de ceux qu'ils n'auraient pas prévus. Ulysse et Diomède sont choisis; l'un voit tout ce que peut voir la prudence humaine, l'autre exécute tout ce qu'on peut attendre d'un courage héroïque: chacun fait son rôle. On reconnaît les acteurs à leurs actions, c'est la belle manière de les peindre.

1°. *Elle choisit les pensées*. La poésie dédaigne toute pensée triviale, ou rabaissée par un usage trop fréquent et trop vulgaire : elle veut que, dans la comédie même, et jusque dans les rôles de valets, qui sont chez elle le genre le plus petit, il y ait un certain choix d'idées qui réveille le goût, et qui annonce un certain tour d'esprit agréable et piquant. Il est inutile de dire que ce choix de pensées n'exclut pas les choses de sens commun ni de simple raisonnement, qui, en tout genre, sont la base de tout discours raisonnable : une pensée triviale rend le style lâche et ignoble; la pensée de bon sens le rend sain, et le nourrit.

Comme, dans les genres élevés, les acteurs qui parlent prennent leurs idées dans un ordre supérieur de connaissances, acquises par l'étude et par la réflexion habituelle sur des objets qui ne sont point à la portée ni à l'usage du peuple; l'élévation, la force, la grandeur, la finesse, la richesse des pensées doit y régner : tout doit y être or et pourpre. Mais c'est surtout dans l'épopée que les pensées doivent prendre un caractère de hardiesse qu'elles

n'ont nulle part ailleurs; tout y est image, tout y est animé, tout y devient dieu. C'est *l'Aurore, fille du Matin, qui ouvre les portes de l'Orient avec ses doigts de roses;* c'est *un fleuve appuyé sur son urne penchante, qui dort au bruit flatteur de son onde naissante;* ce sont *les Zéphirs qui folâtrent dans les prairies émaillées*, ou *les Naïades qui se jouent dans leurs palais de cristal.* Ce n'est point un repas, c'est une fête.

Quæsitique decent cultus magis atque colores
Insoliti, nec erit tanto ars deprensa pudori.

Cette licence est cependant réglée par les lois de l'imitation. C'est l'état et la situation de celui qui parle qui marquent le ton du discours :

Si dicentis erunt fortunis absona dicta,
Romani tollent equites peditesque cachinnum (1).

L'ode, même dans ses écarts, et l'épopée, dans son feu, ne sont autorisées que par l'ivresse du sentiment ou par la force de l'inspiration dans lesquelles on suppose le poëte : sans cela, l'art se ferait tort à lui-même, et la nature serait mal imitée.

2° *Elle choisit les mots.* La poésie

---

(1) Hor. *de Art. poet. v.* 112.

n'est pas moins occupée de choisir ses expressions que ses pensées. Elle veut qu'outre la propriété et la justesse, qui sont plutôt un défaut évité qu'une beauté acquise, il y ait dans son discours un certain nombre de mots qui frappent et qui piquent l'attention de l'auditeur. Elle en emprunte des langues voisines ou des langues anciennes; elle en fait revivre de surannés, qu'on voit renaître avec plaisir, en faveur de leur énergie : il y en a qu'elle transporte du genre à l'espèce, de l'espèce au genre. D'autres fois elle profite d'une ressemblance équivoque pour user ou même abuser d'un mot : elle préfère surtout les expressions pittoresques qui font image, et qui rendent l'expression sensible ; elle multiplie les épithètes, et les assortit quelquefois d'une façon bizarre : en un mot, elle s'attache à tout ce qui est extraordinaire, soit par la richesse, par la hardiesse, par la force, ou parce qu'il est nouveau.

3°. *Elle choisit les tours.* C'est dans cette partie que la poésie a le plus besoin d'art, parce que, les tours ayant pour qualité essentielle l'aisance et la liberté, dans la poésie comme dans la prose;

la poésie ne peut y ajouter que de légères différences, qui consistent la plupart à supprimer par goût ce dont le grammatical aurait besoin; c'est l'ellipse: à ajouter ce dont le grammatical peut se passer; c'est le pléonasme: à transposer des mots que la prose n'oserait déplacer; c'est l'hyperbate ou l'inversion: à faire figurer le mot avec l'idée plutôt qu'avec le mot auquel il se rapporte; c'est la syllepse. La prose use de toutes ces libertés; mais elle en use plus sobrement, plus modestement, plus rarement. Il y a en cette partie un point plus délicat encore; c'est de donner aux tours de phrase une certaine précision, un ajustement soigné, qui fasse sentir au lecteur qu'il n'existe point dans la langue ni de mots plus courts ou plus énergiques, ni d'arrangement plus simple et plus élégant que celui qui a été employé. Un tour heureux est la pensée et l'expression ensemble, réduites à la plus grande brièveté et à la plus grande clarté possible.

4°. *Elle choisit les nombres.* J'entends ici par nombre 1.° la symétrie des espaces terminés par des repos plus ou moins sensibles; 2.° les sylla-

n'est pas moins occupée de choisir ses expressions que ses pensées. Elle veut qu'outre la propriété et la justesse, qui sont plutôt un défaut évité qu'une beauté acquise, il y ait dans son discours un certain nombre de mots qui frappent et qui piquent l'attention de l'auditeur. Elle en emprunte des langues voisines ou des langues anciennes; elle en fait revivre de surannés, qu'on voit renaître avec plaisir, en faveur de leur énergie : il y en a qu'elle transporte du genre à l'espèce, de l'espèce au genre. D'autres fois elle profite d'une ressemblance équivoque pour user ou même abuser d'un mot : elle préfère surtout les expressions pittoresques qui font image, et qui rendent l'expression sensible ; elle multiplie les épithètes, et les assortit quelquefois d'une façon bizarre : en un mot, elle s'attache à tout ce qui est extraordinaire, soit par la richesse, par la hardiesse, par la force, ou parce qu'il est nouveau.

3°. *Elle choisit les tours.* C'est dans cette partie que la poésie a le plus besoin d'art, parce que, les tours ayant pour qualité essentielle l'aisance et la liberté, dans la poésie comme dans la prose ;

la poésie ne peut y ajouter que de légères différences, qui consistent la plupart à supprimer par goût ce dont le grammatical aurait besoin ; c'est l'ellipse : à ajouter ce dont le grammatical peut se passer ; c'est le pléonasme : à transposer des mots que la prose n'oserait déplacer ; c'est l'hyperbate ou l'inversion : à faire figurer le mot avec l'idée plutôt qu'avec le mot auquel il se rapporte ; c'est la syllepse. La prose use de toutes ces libertés ; mais elle en use plus sobrement, plus modestement, plus rarement. Il y a en cette partie un point plus délicat encore ; c'est de donner aux tours de phrase une certaine précision, un ajustement soigné, qui fasse sentir au lecteur qu'il n'existe point dans la langue ni de mots plus courts ou plus énergiques, ni d'arrangement plus simple et plus élégant que celui qui a été employé. Un tour heureux est la pensée et l'expression ensemble, réduites à la plus grande brièveté et à la plus grande clarté possible.

4°. *Elle choisit les nombres.* J'entends ici par nombre 1.° la symétrie des espaces terminés par des repos plus ou moins sensibles ; 2.° les syllabes

bes qui terminent ces espaces, et sur lesquelles se fait le repos.

Dans la prose soignée, ces repos sont placés sans règle fixe, au bout d'un espace de douze syllabes au plus, et le plus souvent moins, et avec une telle variété, que, dans un discours assez long, on rencontre difficilement deux périodes qui aient précisément les mêmes nombres.

Dans la poésie, tous les espaces sont ou symétriquement égaux, ou symétriquement inégaux. Quand le vers est long, il a deux espaces et deux repos marqués, comme dans l'hexamètre et le pentamètre des Latins, et dans nos vers de douze et de dix syllabes. Quand les vers sont plus courts, n'ayant point d'hémistiche, ils n'ont que le repos final. Quand les vers sont inégaux, les nombres d'une première strophe font la règle des strophes suivantes. Si par hasard ils sont inégaux d'un bout de la pièce à l'autre, ils ne diffèrent des nombres d'une prose soignée que par la rime en français, ou par la quantité prosodique des syllabes finales en latin. La poésie l'emporte donc en cette partie sur la prose par le choix et l'appa-

reil, et par l'engagement qu'elle a pris de se soumettre partout à une exacte et piquante symétrie. Cette matière sera plus développée dans le traité de la Construction oratoire.

Enfin la poésie choisit les sons. Nous nous arrêterons un peu plus long-temps sur cette partie, parce que c'est *l'harmonie* qui fait l'essence de la belle versification, et sur laquelle il n'est pas aisé de se former des idées justes.

Non quivis videt immodulata poemata judex (1).

L'harmonie, en général, est un rapport de convenance, une espèce de concert de deux ou de plusieurs choses; elle naît de l'ordre, et produit presque tous les plaisirs de l'esprit : son ressort est d'une étendue infinie, mais elle est surtout l'âme des beaux-arts.

Il y a trois sortes d'harmonie dans la poésie. La première est celle du style, qui doit s'accorder avec le sujet qu'on traite, qui met une juste proportion entre l'un et l'autre. Les arts forment une espèce de république, où chacun doit figurer selon son état.

(1) Hor. *de Art. poet.* v. 263.

Quelle différence entre le ton de l'épopée et celui de la tragédie ! Parcourez toutes les autres espèces, la comédie, la poésie lyrique, la pastorale ; etc. vous sentirez toujours cette différence (1).

Si cette harmonie manque à quelque poëme que ce soit, il devient une mascarade ; c'est une sorte de grotesque qui tient de la parodie. Et si quelquefois la tragédie s'abaisse, ou que la comédie s'élève, c'est pour se mettre au niveau de leur matière, qui varie de temps en temps; et l'objection même se retourne en preuve du principe.

Cette harmonie est essentielle ; mais on ne peut que la sentir, et malheureusement les auteurs ne la sentent pas toujours assez. Souvent les genres sont confondus : on trouve dans le même ouvrage des vers tragiques, lyriques, comiques, qui ne sont nullement autorisés par la pensée qu'ils renferment. Pourquoi donc vous mêlez-vous de

(1) *Itaque et in tragœdia comicum vitiosum est, et in comœdia turpe tragicum, et in cæteris suus est cujusque certus sonus, et quædam intelligentibus nota vox.* Cic. *de Invent.*

peindre, puisque vous n'entendez rien au coloris?

Descriptas servare vices, operumque colores,
Cur ego, si nequeo ignoroque, poeta salutor (1)?

Une oreille délicate reconnaît presque, par le caractère seul du vers, le genre de la pièce dont il est tiré. Citez-nous Corneille, Molière, La Fontaine, Segrais, Rousseau; on ne s'y méprend pas: un vers d'Ovide se reconnaît entre mille de Virgile. Il n'est pas nécessaire de nommer les auteurs; on les reconnaît à leur style, comme les héros d'Homère à leurs actions.

La seconde sorte d'harmonie consiste dans le rapport des sons et des mots avec l'objet de la pensée: les écrivains en prose même doivent s'en faire une règle (2); à plus forte raison les poëtes doivent-ils l'observer. Aussi ne les voit-on pas exprimer par des mots rudes ce qui est doux ni par des

(1) Hor. *de Art. poet. v.* 86.

(2) *Aures, vel animus aurium nuntio naturalem quamdam in se continet vocum omnium mensionem. Itaque et longiora et breviora judicat.... Mutila sentit quaedam et quasi decurtata,* etc. Cic. *in Oratore*, 179.

mots gracieux ce qui est désagréable et dur :

Carmine non lævi dicenda est scabra crepido.

Rarement chez eux l'oreille est en contradiction avec l'esprit.

La troisième espèce d'harmonie dans la poésie peut être appelée artificielle, par opposition aux deux autres, qui sont naturelles au discours, et qui appartiennent également à la poésie et à la prose. Celle-ci consiste dans un certain art, qui, outre le choix des expressions et des sons par rapport à leurs sens, les assortit entre eux de manière que toutes les syllabes d'un vers, prises ensemble, produisent, par leur son, leur nombre, leur quantité, une autre sorte d'expression qui ajoute encore à la signification naturelle des mots.

Chaque chose a sa marche dans l'univers. Il y a des mouvemens qui sont graves et majestueux ; il y en a qui sont vifs et rapides, il y en a qui sont simples et doux : de même, la poésie a des marches de différentes espèces pour imiter ces mouvemens, et peindre à l'oreille par une sorte de mélodie ce qu'elle peint à l'esprit par les mots. C'est une sorte de chant musical qui

porte le caractère non seulement du sujet en général, mais de chaque objet en particulier. Cette harmonie n'appartient qu'à la poésie seule, et c'est le point exquis de la versification.

Qu'on ouvre Homère et Virgile; on y trouvera presque partout une expression musicale de la plupart des objets. Virgile ne l'a jamais manquée; on la sent chez lui, lors même qu'on ne peut dire en quoi elle consiste. Souvent elle est si sensible, qu'elle frappe les oreilles les moins attentives :

Continuo, ventis surgentibus, aut freta ponti
Incipiunt agitata tumescere, et aridus altis
Montibus audiri fragor, aut resonantia longe
Littora misceri, et nemorum increbrescere murmur (1).

Et dans l'Enéide, en parlant du trait faible que lance le vieux Priam :

Sic fatus senior, telumque imbelle sine ictu
Conjecit, rauco quod protinus ære repulsum,
Et summo clypei nequidquam umbone pependit (2).

Je ne puis omettre cet exemple tiré d'Horace :

Qua pinus ingens, albaque populus
Umbram hospitalem consociare amant
Ramis, et obliquo laborat
Lympha fugax trepidare rivo(3).

(1) *Georg.* I, 356. — (2) II, 544. — (3) *Od.* II, 3.

hommes, il paraît nécessaire qu'elles se ressemblent toutes par bien des endroits, et que leur fraternité se retrouve jusque dans la versification. On le verra par l'analyse que nous allons faire de l'art métrique en peu de mots.

Il y a deux sortes de langage dans une même langue; l'un qui s'appelle *prose*, l'autre *vers*. Le fonds de ces deux langages est le même : ce sont les mêmes mots et les mêmes constructions, à peu de chose près. Il semble que la grande différence qu'il y a entre eux, ne peut être que dans la mesure.

Mesure, en fait de poésie, est le terme français qui répond à celui de *nombre* chez les Latins, et à celui de *rhythme* chez les Grecs. En expliquant l'un des trois, ils seront tous trois expliqués. On me permettra quelques détails.

Une mesure, en général, est ce qui sert de règle pour déterminer une quantité.

Les géomètres distinguent deux sortes de quantités : l'une, permanente, dont toutes les parties existent ensemble : on la nomme *étendue*; l'autre,

successive, dont les parties existent l'une après l'autre ; elle s'appelle *durée*. La première est l'étendue des corps, la seconde est l'étendue des temps. On mesure les corps par la toise, le pied, le pouce, la ligne, le point, qui est leur élément commun; on mesure la durée par l'heure, la minute, la seconde, le temps ou l'instant, qui est à la durée ce que le point est à l'étendue.

Nous sommes obligés de distinguer ici, pour prévenir toute équivoque, mesure grande et mesure petite. La grande est celle qui contient plusieurs fois telle petite; la petite est celle qui est contenue plusieurs fois dans telle grande. Ainsi la toise contient tant de fois le pied, le pied tant de fois le pouce, le pouce tant de fois la ligne: de même l'heure contient tant de minutes, la minute tant de secondes, la seconde tant de tierces, etc.

Il faut au moins deux temps pour faire une mesure, comme il faut au moins deux points contigus pour faire une ligne: ces notions posées, venons à notre objet.

La poésie a ses temps, et ses me-

sures composées de temps, et ses vers composés de mesures, parce que c'est un chant rhythmique. Elle a de plus ses syllabes, elle a ses mots, elle a ses phrases; parce que c'est un discours aussi bien qu'un chant. Si les syllabes sont brèves, on les évalue pour un temps; elles ne peuvent en avoir moins (1). Si elles sont longues, elles ont deux temps; il leur en faut un au moins de plus qu'aux brèves. Les mots de plus d'une syllabe ont au moins une mesure de deux temps, et les phrases de plusieurs polysyllabes font au moins une grande mesure composée de plusieurs petites : on croit que cela ne peut être contesté.

Lorsqu'on voulut concilier le chant musical avec les paroles, il fallut nécessairement rendre les phrases du langage égales à celles du chant; car le chant a aussi ses phrases. Pour cela il fut nécessaire d'établir une mesure commune à toutes deux, qui les fit marcher de concert, frapper et tomber

(1) Cette estimation ne peut être regardée comme rigoureuse, même chez les Latins, puisqu'ils avaient des brèves plus brèves, et des longues plus longues. Voyez Quintil. l. IX, chap. 4.

ensemble aux mêmes termes ou points de repos. On compta les pulsations de la corde : on compta de même les pulsations des syllabes, qui ont chacune la leur; et l'accord symétrique du langage avec le chant, continué dans une certaine étendue comparable avec une autre étendue, fit naître ce qu'on appela *des vers*, mais des vers *tels que les chantaient les Faunes et les bergers* (1), où les temps n'étaient comptés et marqués que par les syllabes, parce que, la prosodie des langues dont on usait n'étant pas rédigée, il fallait bien se contenter de cette évaluation, toute grossière qu'elle était. Il y a même apparence que, comme les syllabes étaient plus sensibles que les temps, on comptait les syllabes sans faire attention aux temps (2).

Les Grecs s'aperçurent de l'incon-

(1) *Versibu' quos olim Fauni vatesque canebant.* Enn. *apud Cic. Orat.* 173.

(2) *Poema nemo dubitaverit imperito quodam initio fusum, et aurium mensura, et similiter decurrentium spatiorum observatione esse generatum ; mox in eo repertos pedes.* Quint. IX, 4. Les odes de Pindare peuvent servir de preuve à l'observation de Quintilien. Il en était de même chez les lyriques latins. C'est Cicéron

vénient de cette versification. Il fallai que la syllabe, quelque longue qu'ell fût, s'abrégeât pour se renfermer dan un seul temps, ou que le temps marqué bref s'allongeât pour s'étendre aussi loin que la syllabe longue ; ce qui défigurait la prononciation de la langue, ou détruisait la mesure des vers. Ils prirent donc le parti de calculer la durée précise de chacune de leurs syllabes, pour les ajuster avec la valeur précise des temps.

Ce travail achevé, tout le système de leur versification changea. L'objet de l'innovation était que la syllabe qui était longue en prose restât longue en vers, sans augmenter ni diminuer le nombre des temps.

Pour parvenir à ce but, ils inventèrent trois mesures fixes ; la mesure de deux temps, qui était remplie avec précision par deux syllabes brèves. Elle aurait suffi, si toutes les syllabes avaient été pareilles quant à la quantité. Mais comme cette mesure de deux

qui nous l'apprend : *Quos quum cantu spoliaveris, nuda pæne remanet oratio.* Il en cite un exemple, après quoi il ajoute : *Quæ, nisi quum tibicen accessit, orationi sunt solutæ simillima.* Or.

temps était surpassée d'un temps quand l'une des deux syllabes était longue, et de deux temps quand les deux syllabes étaient longues, il fallut avoir deux autres mesures; l'une de trois temps, qui pouvait être remplie sans excédent par trois syllabes brèves, ou par deux, dont l'une longue et l'autre brève; la troisième de quatre temps, qui pouvait être remplie de même ou par quatre brèves, ou par deux longues, ou par une longuè et deux brèves. Alors les mesures, qui auparavant s'appelaient rhythmes, parce qu'on n'y considérait que les temps, furent appelées mesures, pieds ou mètres, parce qu'outre les temps on y avait égard au nombre et à la durée de chacune des syllabes qui remplissaient ces temps.

Ainsi, dans le rhythme de deux temps, il ne put y avoir qu'une seule espèce de mètre, le pyrrique de deux syllabes brèves.

Dans le rhythme de trois temps, il y eut trois mètres; le tribraque, de trois brèves; le trochée, d'une longue et d'une brève; et l'iambe, d'une brève et d'une longue.

Dans le rhythme de quatre temps, il y en eut quatre; le spondée, de deux longues; le dactyle, d'une longue et deux brèves; l'anapeste, de deux brèves et une longue; l'amphibraque, d'une longue entre deux brèves: ce furent les mètres simples. De simples on en fit de composés, mais qui sont plutôt, dit Quintilien, des nombres (1) que des mètres ou des pieds.

Il suit de cette analyse que le rhythme est proprement l'évaluation des temps par le lever et le frapper du pied; et le mètre, l'évaluation des sons ou des syllabes par les temps.

Après cette première et grande opération sur les élémens de la versification, il fut question de fixer l'étendue des vers, et de déterminer l'espèce et l'ordre des mètres ou pieds qui rempliraient cette étendue.

Il fut réglé que les vers seraient de deux mètres, ou de trois, ou de quatre, ou de cinq, ou enfin de six; ce qui produisit le dimètre, le trimètre, le

(1) *Quidquid supra tres syllabas habet, id ex pluribus est pedibus.* IX, 4.

tétramètre, le pentamètre et l'hexamètre.

On voulut que l'hexamètre (nous parlons ici comme de l'héroïque, plus connu) (1), fût composé de six mètres, chacun de quatre temps, et tous dactyles ou spondées; ce qui lui donna une étendue de vingt-quatre temps, et un nombre de syllabes qui varia depuis treize jusqu'à dix-sept.

L'étendue des autres espèces de vers fut fixée de même, et remplie des espèces de mètres qui leur sont particuliers.

Les vers lyriques, qui avaient occasioné la réforme, furent soumis à des lois plus sévères que les autres. Dans les autres vers, un mètre se remplaçait quelquefois par un autre : ici, tout fut exigé en rigueur. On voulut que chaque syllabe fût décidée quant à la durée, quant à sa position respective, et que le nombre en fût fixe et invariable, de sorte que partout la mesure

(1) On sait que le tetramètre iambique est de huit mesures, mais qui se battent en quatre mesures; il n'a pas plus de temps que l'hexamètre.

et les paroles y fussent exactement et strictement d'accord.

La mesure étant dressée ainsi et fixée, étant exactement remplie par des mètres, il fallait la terminer de manière à faire sentir la séparation des vers. On inventa des désinences, ou cadences marquées sensiblement, comme une sorte de pulsation plus forte, *percussio*, pour avertir l'oreille que le vers allait être accompli. Dans l'hexamètre ce fut le dactyle suivi du spondée. Dans toutes les autres espèces il fut réglé que les mètres caractéristiques du vers en feraient la finale caractéristique, après laquelle viendrait le repos de l'oreille.

Enfin on observa que le repos final de l'oreille, marqué au bout de vingt-quatre temps dans le vers hexamètre, pouvait être éloigné un peu trop, et qu'il y aurait une grâce de plus dans les vers de cette longueur, si l'on offrait à l'oreille un demi-repos qui pût être accepté ou refusé selon le besoin, et qui quelquefois servirait à marquer la coupe des objets et des idées. Quelle qu'en fût la raison, la loi fut portée et ac-

ceptée par le goût. Il est peu de vers de Virgile qui n'aient une espèce d'hémistiche vers le troisième pied (1). Telle est, en peu de mots, l'histoire naturelle de la versification. Nous avions besoin de ces préliminaires pour indiquer les caractères de notre versification ; ce qui va se faire en deux mots.

Les Grecs et les Latins n'ont pu avoir de mètres que quand leur prosodie fut rédigée et soumise à des lois fixes. Il semble que la nôtre ne l'est point encore : peut-être le sera-t-elle quelque jour ; peut-être aussi que, quand elle le serait, les pieds n'auraient pas lieu dans notre poésie, parce que notre langue n'est pas aussi flexible dans ses constructions que la grecque et la latine. Jodelle, Baïf et d'autres l'ont essayé ; mais, le génie de la langue n'ayant pu s'y plier, il a fallu y renoncer.

---

(1) *Arma virumque cano.....*
Italiam fato, etc. Virg. *Æn.* I, v. 5.

La césure même ferait seule cet effet, parce que, dit Quintilien, *est in ipsa divisione verborum latens tempus.*

Nos pères furent donc obligés de reprendre le système de la versification rhythmique : ils employèrent la mesure de deux temps, la plus simple et la première de toutes, et chaque temps fut marqué sensiblement par la pulsation d'une syllabe brève ou longue. Ce fut leur première opération.

En second lieu, ils fixèrent l'étendue de différentes espèces de vers : ils en firent de six mesures, de cinq, de quatre, de trois, de deux, quelquefois de mesures incomplètes. De là nos vers alexandrins de douze syllabes, ceux de dix, de huit, de sept, de six, etc.

3.° Au lieu des désinences métriques des Grecs et des Latins, ils employèrent les rimes ou consonnances finales ; ils n'avaient que ce moyen de rendre sensible la forme du rhythme.

4.° Les Grecs et les Latins, avertis par le besoin de l'oreille, avaient adopté, comme une règle dans leurs grands vers, le demi-repos vers le milieu : nos pères adoptèrent la même loi dans l'hémistiche, qui produit le même effet dans nos vers que la césure du troisième pied dans les vers métriques.

Par ce plan de versification, nous avons eu quelques désavantages vis-à-vis des Grecs et des Latins, mais avec quelques compensations.

1er *désavantage*. Chacune de nos syllabes, brève ou longue, n'étant évaluée que pour un temps, la prononciation de nos vers a dû être moins musicale que celle des Grecs et des Latins. Elle s'est ressentie, dit-on, du plain-chant, où chaque temps est frappé par sa note, égale à toutes ses voisines. Notre versification est, dit-on encore, un tambour, qui bat uniformément, une fois pour chaque temps, et deux fois pour chaque mesure. Celle des Grecs et des Latins bat souvent une seule fois pour deux temps. Mais, n'en déplaise à ceux qui font l'observation, si notre langue ne bat pas le dactyle ou l'anapeste dans ses mesures, elle peut les battre dans le vers; et, dans chaque mesure, elle bat au moins le trochée, l'iambe, le spondée et le pyrrique, puisque les brèves et les longues sont senties dans la prononciation et même dans les mesures. Quelle différence mettra-

t-on entre les pieds de ces vers d'Horace,

Bĕātŭs īllĕ qūi prŏcūl nĕgōtĭīs,
Ut prīscă gēns mortālĭūm,
Pătērnă rūră bōbŭs ĕxērcēt sŭīs,

et ceux de cette traduction française, qu'on se garde bien de donner pour des vers,

Hēurēux cĕluī qūi, loīn dŭ troūble ēt dēs āffaīres,
Aīnsī qŭe lēs prĕmīers hŭmaīns,
Cūltīve ăvēc sēs bœūfs lĕ chāmp dĕ sēs aïeūx?

La comparaison du plain-chant n'est donc pas juste, non plus que celle du tambour qui bat à temps égaux.

me *désavantage*. Nos syllabes longues ont dû nécessairement tendre à s'abréger, et nos brèves à s'allonger, puisqu'elles correspondent à une même durée, à un temps. On répond que cela n'a pas empêché que nous n'ayons des syllabes longues et très-longues dans notre langue, et qui ne sont pas moins sensiblement longues dans nos vers.

3me *désavantage*. Douze syllabes répondant toujours à douze temps, nos vers sont nécessairement mono-

tones. Chez les Grecs et les Latins, il y a quelquefois deux syllabes pour quatre temps, comme dans le spondée; quelquefois trois, comme dans le dactyle : ce qui fait varier dans leur hexamètre le nombre des syllabes, depuis treize jusqu'à dix-sept (1).

4me *désavantage*. Nos rimes sont trop sensibles, aussi bien que nos hémistiches, qui produisent une régularité trop frappante. Le dactyle et le spondée des Latins le sont moins, parce qu'ils sont de la même espèce que les autres mètres dont le vers est composé; ce qui tempère leur éclat.

Considérons maintenant les compensations de la versification rhythmique, qui est la nôtre.

1re *compensation*. Il est possible que le mouvement de nos vers en soit plus cadencé et plus rapide par la brièveté des rhythmes, qui ne sont que de deux

(1) Il y avait des gens, même du temps de Cicéron, qui ne croyaient pas que le spondée fût égal au dactyle. Cicéron les cite dans son *Orateur*, et ne les réfute pas.

temps. Dans les vingt-quatre temps du vers hexamètre latin, l'oreille n'est frappée que par un hémistiche et une finale et six mesures; dans la nôtre, où chaque syllabe marque un temps, vingt-quatre temps donnent vingt-quatre syllabes, douze mesures, deux finales, et deux hémistiches.

Jeune et vaillant héros, dont la haute sagesse
N'est point le fruit tardif d'une lente vieillesse.
Boil.

2me *compensation*. Nos syllabes brèves, qui ne remplissent pas le temps comme les longues, laissent à celles-ci des vides pour s'étendre; ou si les syllabes voisines n'en profitent point, on y place les repos, les silences imperceptibles que l'esprit et l'oreille demandent souvent pour la distinction des nombres et des idées. Ainsi, dans les deux vers cités, la conjonction *et* après *jeune*, la finale de *haute*, de *lente*, et d'autres qui ne remplissent pas leur temps, laissent le surplus de ce temps ou aux syllabes voisines pour s'étendre davantage, ou à l'oreille pour y placer des repos. Chez les anciens tous les repos étaient une addition nuisible

à la mesure; ou bien il fallait les omettre.

3me *compensation.* Nous choisissons les syllabes longues et les brèves sans autre loi que celle du goût et de l'oreille, selon la nature et le caractère des idées que le poëte a à exprimer. Comment les Latins, dans le lyrique surtout, pouvaient-ils concilier leurs mètres avec l'harmonie, qui ne demande pas moins l'imitation du mouvement que celle des sons? Cinquante vers asclépiades galopent tous sur les mêmes dactyles : les idées qu'ils expriment ont-elles la même marche et le même caractère d'un bout à l'autre? Si elles ne l'ont point, comment les poëtes pouvaient ils éviter la censure de Quintilien, qui blâme ces disparates de l'idée avec l'expression : *Nam et illud ubi opus est velocitate, tardum et segne; et hoc, ubi pondus exigitur, præceps ac resultans, merito damnetur.* Par exemple, dans ces deux vers d'Horace,

Semotique prius tarda necessitas
Leti corripuit gradum,

si *corripuit gradum* a une harmonie

temps. Dans les vingt-quatre temps du vers hexamètre latin, l'oreille n'est frappée que par un hémistiche et une finale et six mesures ; dans la nôtre, où chaque syllabe marque un temps, vingt-quatre temps donnent vingt-quatre syllabes, douze mesures, deux finales, et deux hémistiches.

Jeune et vaillant héros, dont la haute sagesse
N'est point le fruit tardif d'une lente vieillesse.
Boil.

2me *compensation*. Nos syllabes brèves, qui ne remplissent pas le temps comme les longues, laissent à celles-ci des vides pour s'étendre ; ou si les syllabes voisines n'en profitent point, on y place les repos, les silences imperceptibles que l'esprit et l'oreille demandent souvent pour la distinction des nombres et des idées. Ainsi, dans les deux vers cités, la conjonction *et* après *jeune*, la finale de *haute*, de *lente*, et d'autres qui ne remplissent pas leur temps, laissent le surplus de ce temps ou aux syllabes voisines pour s'étendre davantage, ou à l'oreille pour y placer des repos. Chez les anciens tous les repos étaient une addition nuisible

à la mesure; ou bien il fallait les omettre.

3me *compensation*. Nous choisissons les syllabes longues et les brèves sans autre loi que celle du goût et de l'oreille, selon la nature et le caractère des idées que le poëte a à exprimer. Comment les Latins, dans le lyrique surtout, pouvaient-ils concilier leurs mètres avec l'harmonie, qui ne demande pas moins l'imitation du mouvement que celle des sons? Cinquante vers asclépiades galopent tous sur les mêmes dactyles : les idées qu'ils expriment ont-elles la même marche et le même caractère d'un bout à l'autre? Si elles ne l'ont point, comment les poëtes pouvaient ils éviter la censure de Quintilien, qui blâme ces disparates de l'idée avec l'expression : *Nam et illud ubi opus est velocitate, tardum et segne; et hoc, ubi pondus exigitur, præceps ac resultans, merito damnetur*. Par exemple, dans ces deux vers d'Horace,

Semotique prius tarda necessitas
Leti corripuit gradum;

si *corripuit gradum* a une harmonie

expressive par ses deux dactyles, *tarda necessitas*, qui a un sens tout contraire, doit avoir une harmonie vicieuse, par la raison qu'il forme aussi deux dactyles.

Les Grecs et les Latins ont si bien senti cet inconvénient, que, dans les vers propres aux ouvrages de longue haleine, ils ont réglé plutôt les temps que les pieds. Dans les hexamètres, par exemple, de six pieds, il y en a quatre où le poëte a le choix du dactyle ou du spondée : c'est même de cette liberté que ce vers tire presque toutes les beautés qu'il a du côté de l'harmonie ; et la contrainte du cinquième et du sixième n'est qu'une espèce de *rime de quantité*, qui répond à *la rime de sons* dans nos vers français, et qui n'en a que l'effet.

Il y a plus : les vraies beautés des vers latins, malgré l'avantage des mètres, sont constamment celles qui dépendent du goût et de l'oreille du poëte. C'est tantôt une césure qui figure avec l'objet de la pensée, tantôt une élision imitative ; ce sont des longues multipliées à dessein, ou des brè-

ves entassées, des finales spondaïques, ou des sons choisis heureusement pour peindre l'objet. L'éloge que l'on fait de ces beautés prouve bien que le grand art de la versification est bien plus dans le talent et le goût du poëte que dans la mesure technique du vers. Par exemple, dans ce vers, *nemorum increbrescere murmur*, il est certain que ce ne sont ni les spondées ni les dactyles qui en font la beauté harmonique. Portez le dactyle sur d'autres mots, *quatit ungula campum;* ce n'est plus l'orage qui frémit. Ce ne sont point non plus les brèves qui expriment mieux que les longues : *murmur*, ou, comme prononçaient les Latins, *mourmour*, est aussi expressif que *increbrescere*. Or nous avons toutes ces espèces de beautés en français.

Voici un exemple où on pourra comparer une belle versification française avec une belle versification latine sur les mêmes pensées.

Vers de Corneille sur le canal de Languedoc.

La Garonne et l'Atax dans leurs grottes profondes,
Soupiraient de tout temps pour voir unir leurs ondes,

Et faire ainsi couler par un heureux penchant
Les trésors de l'Aurore aux rives du couchant.
Mais à des vœux si doux, à des flammes si belles
La nature, attachée à ses lois éternelles,
Pour obstacle invincible opposait fièrement
Des monts et des rochers l'affreux enchaînement.
France! ton grand roi parle, et ces rochers se fendent,
La terre ouvre son sein, les plus hauts monts descendent :
Tout cède ; et l'eau, qui suit les passages ouverts,
Le fait voir tout-puissant sur la terre et les mers.

Le P. Cleric, jésuite, a rendu en latin cette inscription vers pour vers; et quelques beaux qu'ils soient, ils n'éclipsent point ceux de Corneille ; mais, pour en bien juger, il faut oublier ce que c'est que dactyle et spondée, et ne s'en rapporter qu'à l'oreille.

Dudum mitis Atax antrisque Garumna profundis
Ardebant thalamo lymphas sociare jugali :
Scilicet ut, junctis tandem feliciter undis,
Littus ad occiduum gazæ veherentur eoæ.
Talibus at votis ac talibus ignibus obstans,
Æternamque sequens legem, natura superbis
Fluctibus objecit magnos longo ordine montes,
Immensosque operi scopulos, rupesque cavandas.
Gallia! vix jussit Lodoix, et saxa dehiscunt,
Terra sinus aperit, procumbunt vertice montes :
Cedunt cuncta ; subit defossos unda canales,
Terrarumque simul monstrat mariumque potentem.

4me *compensation*. On a dit que nos rimes et nos hémistiches étaient trop sensiblement marqués ; cela se peut : mais il se peut aussi que les finales du vers latin n'aient pas été moins sensibles pour les oreilles latines (1). Cependant nos rimes sont plus variées que n'étaient les finales des vers latins ; nos finales sont alternativement masculines et féminines, et les mêmes ne peuvent revenir que de loin en loin. Nos hémistiches ne mettent presque point de séparation dans les idées ; ils disparaissent dans ceux de nos vers qui ont moins de dix syllabes. Enfin nos rimes sont souvent entrelacées de manière à diminuer considérablement l'impression de la désinence :

Source délicieuse en misère féconde,
Que voulez-vous de moi, flatteuses voluptés ?
Honteux attachement de la chair et du monde,
Que ne me quittez-vous, quand je vous ai quittés !
Allez, honneurs, plaisirs, qui me livrez la guerre :

---

(1) Aristote trouvait la pulsation de l'iambe, du trochée trop faible pour l'oraison. Quel effet devait produire chez eux la cadence finale du dactyle et du spondée dans les vers héroïques ? Cic. *de Oratore*, III, 47.

Toute votre félicité,
Sujette à l'instabilité,
En moins de rien tombe par terre ;
Et comme elle a l'éclat du verre,
Elle en a la fragilité. *Cor.*

Y a-t-il moins de variété, d'agrément et de mouvement dans ces dix vers que dans aucun morceau de poésie grecque ou latine? On n'entend point battre continuellement le dactyle et le spondée ; mais on y sent les longues et les brèves, les temps et les rhythmes, les symétries et les chutes, enfin une juste liberté au milieu des lois les plus austères. On peut y faire sentir les mesures par un battement sourd, du moins aux hémistiches et aux rimes, et astreindre par ce moyen les variations arbitraires des brèves et des longues dans des rhythmes ou cadences fixes qui nous approchent de la précision rhythmique des anciens.

En un mot, si c'est la mesure ou le rhythme qui produit l'harmonie chez les anciens, nous l'avons aussi bien qu'eux, et peut-être plus sensiblement qu'eux ; on l'a prouvé ci-dessus.

Si c'est le son même des mots et des syllabes dont les vers sont composés,

nous avons aussi bien qu'eux des sons graves, aigus, doux, rudes, éclatans, sourds, simples, nombreux, majestueux? Cela n'a pas besoin de preuves.

Ce sont les mètres, dira-t-on, que nous n'avons point, et qui faisaient un si merveilleux effet dans la versification ancienne. Nous n'avons pas les mètres; mais nous avons les brèves et les longues, dont sont composés les mètres. Il ne faut que lire avec quelque attention pour s'en convaincre. Nous avons des longues, des plus longues, des brèves, des plus brèves, et des muettes qui sont très-brèves. Nous avons des longues par nature, des longues par position (comme les Latins et les Grecs, et par les mêmes raisons qu'eux) (1), dont le mélange peut produire, et produit

(1) Comme cette assertion peut paraître hardie, on me permettra de dire sur quoi je la fonde. Les syllabes longues par position sont celles qui, brèves par nature, deviennent longues, non par extension, mais par addition. Je m'explique.

Que *a* soit bref par nature en latin, comme dans le nominatif de *mensa*, il peut devenir long par simple extension comme dans l'ablatif du même mot *mensâ* qui équivaut à deux *a*.

Le même *a* bref peut aussi devenir long par

réellement, dans les bons versificateurs, le même effet pour une oreille attentive et exercée que dans la versifica-

---

addition, si, sans le rendre plus long dans la prononciation, on ajoute un ou plusieurs sons à la syllabe où il est ; ce qui rend cette syllabe longue, de brève qu'elle était. Soit pour exemple le mot *adstrictus*. L'*a* dans ce mot est bref de sa nature, et prononcé bref : cependant la syllabe où il se trouve est longue, parce que, des quatre consonnes qui le suivent, il y en a trois qui refluent sur la voyelle, et qui, ajoutant leur valeur à la sienne, augmentent la durée de la syllabe, sans cependant augmenter celle de la voyelle ; deux choses qu'il est essentiel de distinguer.

On convient que, toutes les fois que deux ou trois consonnes se touchent, et qu'elles se font entendre séparément dans la prononciation, elles doivent s'appuyer chacune sur une voyelle sourde, sans laquelle elles ne pourraient retentir. Ainsi, quand on dit *adstrictus*, on prononce *a*, *de*, *se*, *te*, *ri*, *que*, *tuse* : par conséquent *de*, *se*, *te* sont ajoutés à l'*a ;* ce qui renferme dans la première d'*adstrictus* plus d'étendue qu'il n'en faut à une brève. Or ce plus la rend longue, parce qu'elle lui donne plus d'un temps, qui est la mesure précise de la brève.

On objectera que, si la longueur de position se fait par l'addition des sons ou du retentissement des consonnes ajoutées à la voyelle qui forme la syllabe, le même effet devrait être produit quand les consonnes précèdent la voyelle ; ce qui pourtant n'arrive point. Dans *profugus*,

tion latine. On en peut juger par quelques vers qui suivent, et qu'on regarderait peut-être dans les anciens comme

---

tremit, *trabes*, *pro*, *tre*, *tra* sont brefs, quoique l'addition se fasse dans ces syllabes.

On répond que la voyelle qui suit ne prend sur elle que la consonne qui la touche, et que les autres appartiennent (pour ce qui concerne la prosodie) à la syllabe finale du mot qui les précède ; ce qui se prouve évidemment par la pratique des Latins, qui font longue par position la syllabe finale d'un mot qui se termine par une voyelle brève, suivie d'une consonne dans le même mot, et d'une autre consonne au commencement du mot suivant. Il n'est pas besoin d'exemple pour le prouver.

Si ces observations sont justes, il s'ensuit que dans le français il doit y avoir des longues par position, comme il y en a dans le Grec et dans le Latin. Si la première de *adstrictus* est longue en latin par position, pourquoi ne le serait-elle pas dans le français *astreint* ? La voyelle, je le sais, est aussi brève qu'elle peut l'être ; mais la syllabe n'est pas brève, parce qu'elle renferme trois syllabes ; l'une développée, *a* ; les deux autres sourdes, *se*, *te*.

Cela est si vrai, que souvent les syllabes latines brèves par nature, et longues par position, deviennent longues par nature dans nos mots français, où l'une des consonnes latines a été commuée par l'analogie. Ainsi de *tempestas*, dont la pénultième n'est longue que par position, on a fait *tempête* ; de *festum*, *fête* ; d'*honestum*, *honnête*. Le même *e* redeviendrait bref par na-

des exemples frappans de l'harmonie poétique.

Cadences marquées pour l'imitation.

Ses murs, dont le som*met* se dérobe à la *vue*,
Sur la cime d'un *roc* s'al*lon*gent sur la *nue*. . . . .
Ses ais demi-pourris que l'*âge* a rel*âchés*,
Sont à coups de maillet *unis et rapprochés*.
Sous les coups redoublés tous les bancs *retentissent*:
Les murs en sont émus, les *voûtes* en *mugissent*,
Et l'orgue même en *pousse* un *long gémissement*.
Que fais-tu, chantre, hélas! dans ce triste moment?
Tu dors d'un profond *somme*. Boil.

---

ture, si on prononçait l'*s*, *manifeste*, *pester*.

Mais, dira-t-on encore, on est si éloigné en français d'allonger les syllabes par position, qu'au contraire on met deux consonnes quand on veut abréger la syllabe.

On a prévu l'objection quand on a dit ci-dessus qu'il fallait, pour rendre une voyelle longue par position, que les deux consonnes qui la suivent fussent prononcées séparément; ce qui n'arrive point quand la réduplication de la consonne est signe de briéveté. Ainsi le mot *collége* a la première syllabe brève, parce que la première *l* est plutôt un signe prosodique qu'une lettre prononcée. Il n'en est pas de même dans le mot *collection*, où la première *l* est détachée de la seconde par la prononciation; ce qui rend cette syllabe aussi longue dans le mot *collection* qu'elle l'est dans le mot latin *collectio*, où elle n'est longue que par position.

On admire le *procumbit* de Virgile; cette chute est-elle moins heureuse?

Sa *croupe se recourbe* en replis tortueux. *Rac.*
Un jour sur *ses longs piéds* allait, je ne sais où,
Le héron au *long bec emmanché d'un long cou :*
Il *côtoyait* une rivière. *La Font.*

Cadence pressée.

Le prélat et sa troupe à pas tumultueux. . . . . .
Le prélat hors du lit, impétueux, s'élance. *Boil.*

Cadence douce.

Il est un heureux choix de sons harmonieux. *Boil.*
Source délicieuse en misère féconde. *Cor.*

Cadence dure.

Gardez qu'une voyelle, à courir trop hâtée,
Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée......
D'une subite horreur ses cheveux se hérissent. *Boil.*

Cadence grave.

Quatre bœufs attelés d'un pas tranquille et lent
Promenaient dans Paris le monarque indolent.
Traçât à pas tardifs un pénible sillon. *Boil.*

Cadence légère.

Tient un verre de vin qui rit dans la fougère. . . .
Il fait jaillir un feu qui pétille en sortant . . . .
Qu'à son gré désormais la fortune me joue;
On me verra dormir au branle de sa roue. *Boil.*

Cette harmonie si marquée ne se soutient pas toujours dans nos meilleurs versificateurs, il est vrai ; mais se soutient-elle davantage dans les Latins? Ils se font un plaisir, de même que nous, d'exprimer avec soin certaines pensées auxquelles les mots de leur langue paraissent se prêter de meilleure grâce ; mais, dans les autres occasions, ils se contentent d'une harmonie simple et ordinaire, qui consiste à rendre les vers coulans, et à écarter avec soin tout ce qui pourrait choquer une oreille délicate.

Quand on dit que les versificateurs se font un plaisir de rendre en certains cas l'harmonie plus sensible, ce n'est pas qu'on veuille dire que Despréaux, Racine, ni les autres, aient compté, pesé et mesuré chacune de leurs syllabes. « Je ne les en soupçonne pas, dit « M. l'abbé d'Olivet, non plus qu'Homère ni Virgile, quoique leurs interprètes soient en possession de le dire : « mais ce que je croirais volontiers, « c'est que la nature, quand elle a « formé un grand poëte, le dirige par « des ressorts cachés, qui le rendent

« docile à un art dont il ne se doute « point; comme elle apprend au petit « enfant du laboureur sur quel ton il « doit prier, appeler, caresser et se plain- « dre. »

C'est par cet instinct que nos poëtes lyriques emploient tantôt les grands, tantôt les petits vers, qui font le même effet, et peut-être plus heureusement et plus constamment que dans le latin. Le grand vers a plus de majesté, le petit a ordinairement plus de feu ou de douceur. Qu'on fasse attention à l'usage que nos poëtes lyriques en ont su faire :

Ont-ils rendu l'esprit : ce n'est plus que poussière
Que cette majesté si pompeuse et si fière
Dont l'éclat orgueilleux étonnait l'univers ;
Et, dans ces grands tombeaux où leurs âmes hau-
taines
Font encore les vaines,
Ils sont mangés des vers. Malherbe.

Et Rousseau :

Conti n'est plus : ô ciel ! ses vertus, son courage,
La sublime valeur, le zèle pour son roi
N'ont pu le garantir au milieu de son âge
De la commune loi.
Il n'est plus ; et les dieux en des temps si funestes
N'ont fait que le montrer aux regards des mortels.
Soumettons-nous ; allons porter ces tristes restes
Au pied de leurs autels.

Elevons à sa cendre un monument célèbre ;
Que le jour de la nuit emprunte les couleurs :
Soupirons, gémissons sur ce tombeau funèbre
Arrosé de nos pleurs.

Il faut se souvenir des ces vers de M. de la Mothe :

Les vers sont enfans de la lyre ;
On doit les chanter, non les lire :
A peine aujourd'hui les lit-on (1).

---

(1) « L'auteur, dit M. Schlegel, traite faiblement des avantages des vers latins, afin de « donner la préférence à la rime française..... « Tous ceux qui admettent l'harmonie dans les « vers conviennent que la versification des « Grecs et des Latins doit l'emporter sur les « autres. L'auteur eût suivi les traces de ses pré- « décesseurs, s'il n'eût point été entraîné par « un préjugé plus fort, puisé dans cet amour « patriotique trop aveugle que les Français « ont pour les auteurs de leur nation. »

M. Schlegel nous permettra de lui dire que les Français doivent aimer leur langue et leurs auteurs, ne fût-ce que parce que leur langue et leurs auteurs, ayant mérité l'accueil des étrangers, sont devenus un moyen de nous lier avec nos voisins par le goût, par l'estime et par la reconnaissance réciproque. Mais s'il y a parmi nous un préjugé sur notre versification, il est tout entier contre nous-mêmes et en faveur des Latins ; et je ne demande ici qu'une chose : c'est qu'il nous soit permis d'examiner les avantages des Latins, et de les réduire dans la comparaison à ce qu'ils sont, sans anéantir ceux des autres.

De tout ce que nous avons dit jusqu'ici sur la versification tant grecque et latine que française, il faut conclure 1.° que, comme, dans les vers lyriques partagés en couplets sur le même air, les anciens avaient une règle artificielle qui, déterminant la place des syllabes longues et des brèves, devait contribuer à la beauté du chant, de même ceux de nos poëtes qui font des couplets pour être chantés doivent au moins suivre la règle naturelle de l'oreille pour placer aussi les longues et les brèves selon que l'air l'exige.

2.° Que, dans les vers lyriques qui ne sont point partagés en couplets, le musicien et le poëte doivent tellement s'ajuster ensemble pour les longues et pour les brèves, qu'ils profitent de tout l'avantage qu'ils ont de n'être point asservis au pied du vers saphique, de l'alcaïque, de l'asclépiade des Latins, qui devaient nécessairement ramener une certaine uniformité dans la musique.

3.° Que, dans les vers qui ne doivent point être mis en musique, nos poëtes trouvant dans notre langue des sons de toutes espèces, des syllabes longues et

de plus longues, des brèves et de plus brèves et de très-brèves, ayant d'ailleurs les mêmes mouvemens, les mêmes temps que les Latins, ayant l'agrément des finales, et outre cela un avantage propre, qui est de pouvoir faire entrer la plupart des repos de la prononciation dans la mesure, nos vers doivent être aussi beaux et aussi agréables que ceux des Latins (1).

Pourquoi cette conséquence nous paraît-elle un paradoxe? pourquoi ne sentons-nous point l'harmonie de nos vers comme nous sentons celle des Latins?

Me permettra-t-on de le dire pour nous justifier en quelque sorte : l'oreille a ses préjugés aussi bien que l'esprit; et, pour peu que l'habitude s'en mêle, l'erreur a autant de crédit qu'une vérité démontrée.

---

(1) Le P. Mersenne l'avait dit avant le siècle de Louis XIV. On peut transporter dans nos vers rimés toute la richesse, la variété et la beauté des mouvemens qui sont dans les poésies des Grecs, sans qu'il soit nécessaire de pratiquer les vers mesurés. Harm. univ. l. VI, Prop. 27.

Il y a chez les anciens une sorte de mécanisme auquel l'oreille s'habitue: c'est non seulement le même espace à parcourir, mais encore la même marche et le même retour de brèves et de longues, qu'on peut comparer à ces refrains dont le chant nous paraît, quand une fois nous le savons, plus naturel que celui de la plus touchante mélodie, qui ne s'est fait entendre qu'une fois. Par exemple, quand nous avons entendu cinq ou six vers asclépiades, courans sur les mêmes dactyles, nous savons si bien cette marche, que notre oreille prend les devans ; elle attend les dactyles ou pieds caractéristiques, et se frappe elle-même des sons brefs ou longs qu'elle a retenus. C'est cette habitude qui nous fait paraître si chantans les vers grecs et les latins; et, comme nous ne l'avons pas pour nos vers français, qui peuvent revenir mille fois sans rapporter deux fois à l'oreille le même ordre ni la même quantité de syllabes, les plus beaux vers français sont pour nous ce qu'est un bel air que nous entendons pour la première fois.

Quand on voulut nous donner une

idée de l'harmonie des vers, on nous fit connaître les pieds, et ensuite scander

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum (1).

Et pour nous en faire mieux sentir la cadence, on la compara avec celle-ci :

Olli inter se magna vi brachia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe ferrum (2).

Et on nous fit entendre que les vers étaient plus ou moins harmonieux, selon qu'ils approchaient plus ou moins de ce caractère musical qui a tant de rapport avec l'objet de la pensée. On nous laissa croire en même temps que cette beauté venait toute des dactyles et des spondées, plutôt que des longues et des brèves, et du son même des mots, des syllabes, des lettres. Assez long-temps après, quand nous entrâmes dans nos poëtes, sans nous être préparés à cette lecture par aucune réflexion sur les lois de notre grammaire ni sur le génie de notre langue, ne voyant plus

(1) Virg. *Æn.* VIII, 596. (2) *Georg.* IV, 174.

ni dactyles ni spondées, ne soupçonnant même ni longues ni brèves, il n'est point étonnant que nous ayons fait et que nous fassions encore si peu de cas de notre bien, que nous ne connaissons pas, et que nous estimions tant celui des étrangers, dont nous nous sommes nourris uniquement et occupés depuis notre enfance. Il était bien permis d'avoir ces idées dans le temps de la renaissance des lettres, lorsque la langue française était encore informe; mais aujourd'hui qu'elle est devenue une des plus polies et des plus belles langues du monde, et qu'elle a produit des chefs-d'œuvre dans tous les genres, cette question mérite au moins d'être examinée, et c'est être doublement injuste que de décider pour la négative, sans y avoir auparavant mûrement réfléchi.

Au reste nous n'espérons pas que tout ce que nous venons de dire soit sans difficulté pour bien des personnes: nous avertissons seulement que, si on veut se donner la peine d'y faire attention, ce ne sera qu'à l'avantage et à la gloire d'une langue que nous devons

aimer, nous surtout, puisqu'elle fait aujourd'hui les délices des autres peuples.

CHAPITRE VI.

La Poésie du vers a sa source dans l'imitation de la Nature.

DEMANDONS d'abord ce que c'est que *la poésie du vers*. On voit des vers qui ont la rime, l'hémistiche, le nombre des pieds; qui ont même certaines figures et certains tours poétiques, et avec cela de la noblesse et de la douceur, et qui cependant n'ont point ce goût, cette saveur qu'on trouve dans ce qui est réellement vers : on dit, *Ce vers est prosaïque*.

Cette question est si peu éclaircie, que nous n'avons pas même de mot pour désigner la chose qui fait difficulté; car celui que je lui donne n'est point autorisé. Ce n'est point la désigner que de demander *en quoi consiste la versification*. Le mot de versifica-

tion, dans cette phrase, ne signifie que le mécanisme du vers, le technique, qui contient les règles de la mesure, de la rime, des césures, etc. Dira-t-on *le style de la poésie*, ou *la poésie du style?* Le style de la poésie est ainsi nommé par opposition au style de la prose, et il peut être sans versification. Télémaque a le style de la poésie d'un bout à l'autre, et n'a point de vers. Or nous cherchons ce qui fait le vers et le bon vers. La poésie du style est ainsi nommée par opposition à la poésie des choses; et celle-ci consistant dans la création artificielle produite par l'imitation de la nature, il semble que la poésie du style ne doit consister que dans l'imitation du langage de ceux qu'on suppose parler : mais cette imitation n'est point ce qui fait le bon vers. Tous ces termes sont peu propres à désigner avec précision la chose que nous cherchons : proposons la chose elle-même.

Un vers de Molière est vers chez lui, il sera prose dans Corneille; celui de Corneille sera vers dans le dramatique, et cessera de l'être dans l'épique.

Quinault serait prose pure, s'il n'était pas fait pour être mis en musique : il est lyrique ; ses vers sont poétiques, parce qu'ils sont chantans. Cette différence est-elle fondée sur quelque principe ? je le crois : mais, s'il y en a un, quel est-il ? S'il est vrai et juste, il doit s'étendre à tout vers sans exception, français, latin, grec, etc., parce qu'il doit contenir la différence intrinsèque et essentielle du vers poétique avec le vers prosaïque.

Le P. du Cerceau a prétendu que ce principe était l'inversion ; mais nous prouverons ailleurs que l'inversion n'est qu'un sel du style poétique, et qu'elle ne peut seule, et dans tous les cas, donner au vers cette saveur qui fait ce qu'on appelle un bon vers, un vers bien frappé.

Qu'est-ce donc qui peut la lui donner ? Recourons au principe que nous avons établi. S'il est juste et vrai, il doit se porter partout, et être applicable à tout ce qui appartient à la poésie.

La poésie est l'imitation de la belle nature exprimée par le discours mesuré. Cette imitation s'étend aux dieux, aux

rois, au simple citoyen dans sa ville, au berger dans sa prairie, aux animaux supposés parlans entre eux ou avec les hommes : donc la poésie, d'abord, doit faire parler les dieux, les rois, les citoyens, les bergers, comme ils parlent réellement. C'est l'objet de l'imitation.

Cette imitation n'est point de la nature telle qu'elle est, mais de la nature choisie et embellie, perfectionnée autant qu'elle peut l'être : donc la poésie doit faire parler les hommes et les dieux non seulement comme ils parlent, mais comme ils doivent parler, quand on les suppose dans le plus haut degré de la perfection qui leur convient. Ainsi le ton prosaïque est celui de la nature telle qu'elle est; le ton poétique est celui de la nature telle qu'elle doit être, de la belle nature.

La poésie, a-t-on dit dans tous les temps, est le langage des dieux. Mais comme les dieux parlent de tout, et qu'ils doivent en parler en dieux, il doit se former de la qualité de ceux qui parlent, et de celle de l'objet dont ils parlent, un ton mitoyen, plus haut que celui qui convient à l'objet dont

on parle, et plus bas que celui de la personne qui parle. Laissons l'allégorie. Tout poëte qui enfante monte son imagination de manière qu'elle lui représente les objets dans un degré de perfection plus élevé que le naturel ordinaire. Inspiré par la présence de ces objets fortement peints dans son esprit, son élocution doit prendre une teinte plus forte que celle de la nature : c'est ce degré de teinte qui fait le caractère du vers, non seulement en français, mais dans toutes les langues. Nous l'appelons *poésie du vers*. Si on en voulait une définition précise, nous dirions qu'un vers est poétique, ou véritablement vers, quand il a un ton, une nuance au dessus du ton ou de la nuance qu'aurait la phrase si elle était en prose; quand il a quelque caractère d'appareil, quel qu'il soit; quand son expression a une élévation, une force, un agrément dans les mots, les tours, les nombres, qu'on ne trouve point dans le même genre traité en prose; en un mot, quand il montre le langage ennobli, enrichi, paré, élevé au-dessus de ce qu'il est quand il n'est que de la prose, οὐ κοινήν.

Portons ce principe dans l'épopée, dans le dramatique et dans les autres genres; on le verra partout donner la couleur poétique à la prose.

L'histoire donne le spectacle des révolutions humaines : on y voit des mœurs vraies, des vices, des vertus, des talens souvent médiocres; c'est un récit timide qui se fait en présence de la vérité, qui ne craint rien tant que le luxe des mots. L'épopée saisit le pinceau d'Homère; elle embrasse d'une même vue tout l'univers : un Dieu lui présente à la fois les cieux, la terre, les enfers, le présent, le passé, l'avenir. Elle choisit à son gré et dresse une histoire des causes aussi bien que des faits; elle remonte jusqu'aux principes de la Providence, et nous montre à la fois les forces mouvantes, leur direction, et les effets qu'elles ont produits. Dans cette situation, les objets doivent prendre dans sa bouche une noblesse, une dignité supérieure à leur condition naturelle : les hommes y parlent en héros, les princesses en reines; les passions y ont une énergie, une vigueur continue. C'est la nature, mais la nature enchantée par l'enthousiasme des Muses. Il

n'y a pas un seul vers de l'Enéïde qui n'ait quelque chose de la dignité de la Muse que ce poëte a invoquée, et c'est cette dignité qui en a fait le ton poétique : s'il ne l'avait pas, quoique peut-être il fût vers dans un autre genre, il serait prose dans l'épopée.

Mais comment faire parler les dieux mieux qu'ils ne parlent ? Les dieux ne parlent point, ou, s'ils parlent, ils parlent en hommes. Ainsi il s'agit de les faire parler comme nous imaginons que parleraient des hommes en qui se trouveraient une puissance et une sagesse sans bornes : ils auront alors pour nous le ton poétique de la divinité.

On voit des rois qui parlent avec dignité : un sens droit guide toutes leurs paroles ; elles se suivent sans se presser, et présentent l'image d'une âme noble. Mais quel roi dira comme Auguste ?

Prends un siége, Cinna, prends, et sur toute chose
Observe exactement la loi que je t'impose :
Prête, sans me troubler, l'oreille à mes discours ;
D'aucun mot, d'aucun cri n'en interromps le cours:
Tiens ta langue captive ; et si ce grand silence
A ton émotion fait quelque violence,
Tu pourras me répondre, après, tout à loisir. . . . .
Tu vois le jour, Cinna ; mais ceux dont tu le tiens
Furent les ennemis de mon père, et les miens, etc.

Corn.

Quel prince a jamais parlé avec cette majesté? Il aurait eu ce ton de voix; aurait-il eu cette expression riche, pleine, harmonieuse? Il y a des paroles admirables, de grands traits chez les princes; mais alors, comme ils appartiennent moins à la nature qu'à la belle nature, ils ont le ton poétique fondamental, et, dès qu'ils sont exprimés d'une manière noble, ils ont de quoi être des vers.

Il y a dans la tragédie, comme dans l'épopée, des degrés d'acteurs, d'intérêts, de passions, de situations. Ils y sont tous avec un supplément de dignité qui les rend dignes du cothurne; sans quoi ils seraient ou prose, ou vers comiques : ce qui n'empêche pas que dans le comique, même le plus bas, il n'y ait encore la nuance dont il s'agit.

Les hommes la plupart sont étrangement faits;
Dans la juste nature on ne les voit jamais . . . .
Et la plus noble chose, ils la gâtent souvent,
Pour la vouloir outrer ou pousser trop avant.

Quelque simple et naturelle que soit cette expression, on sent bien qu'elle a quelque chose de plus que la prose du langage familier.

Ce détail s'applique de lui-même à l'églogue, à la fable, à l'épître en vers, à la satire, à l'épigramme. Il y a dans toutes ces sortes d'ouvrages, dès qu'ils sont vraiment poétiques, un apprêt, un soin qui se montre, et qui annonce qu'il y a une fête; et tous les vers qui n'en ont point la livrée ne sont pas censés en être : c'est de la prose. Un écrivain qui a le goût sûr et fin altère ou fortifie les nuances, selon le besoin et selon la condition du vers.

Mais qu'il faut l'avoir subtil, je dis le goût, pour prendre des nuances aussi légères que celles de Mme Deshoulières, qui a tout ce qu'il faut pour la prose, qui paraît prose pure, et qui cependant, dans ces endroits mêmes, a ce qui fait le caractère poétique! Sa nuance peut se comparer à cet instant indivisible dont parle La Fontaine :

Lorsque, n'étant plus nuit, il n'est pas encor jour.

En voici un exemple :

L'ambition, l'honneur, l'intérêt, l'imposture,
Qui font tant de maux parmi nous,
Ne se rencontrent point chez vous.
Cependant nous avons la raison pour partage,
Et vous en ignorez l'usage :
Innocens animaux, n'en soyez point jaloux ;
Ce n'est pas un grand avantage.

Ce morceau n'est ni du ton épique, ni du tragique, ni du comique, ni du pastoral : dans tous ces genres il serait prose, plus ou moins ; mais ici il ne l'est point, parce qu'il a quelque chose au-dessus de ce que la nature simple inspirerait dans la situation où est Mme Deshoulières. Elle voit des moutons qui paissent, elle compare leur sort avec le nôtre : elle se livre à une douce rêverie mêlée de tristesse ; elle ne pense presque point, elle ne fait que sentir, et son sentiment s'exprime doucement presque de lui-même. Cependant, malgré cette indolence, on n'y voit rien de superflu, de lâche : la nature seule ne se plaint pas si bien. Il y a donc quelque chose de plus que ce qu'on voit communément dans la nature : ce plus est ce qui en fait le ton poétique. Si Mme Deshoulières eût écrit en prose à sa fille les mêmes pensées sur le même sujet, y aurait-elle mis cette apostrophe ? si elle l'eût mise, l'eût-elle continuée pendant dix lignes ? Si elle l'eût fait, elle serait sortie du ton épistolaire : par conséquent elle a dans cette pièce un autre ton que celui d'une lettre.

Ce principe nous donne la raison de toutes les différences qu'il y a entre le style prosaïque et le style poétique: C'est de là que viennent toutes les bizarreries et les singularités qu'on rencontre dans celui-ci. La poésie use des mots, elle en abuse; elle en étend le sens, elle le resserre, elle le renverse. Si la prose met le régissant avant le régime, la poésie ne manque pas de faire le contraire. Si l'actif est plus ordinaire dans la prose, la poésie le dédaigne, et adopte le passif. Elle entasse les épithètes dont la prose ne se pare qu'avec retenue: elle les place devant le substantif, quand la prose les met après; et après, quand la prose les met devant. Elle emploie les singuliers pour les pluriels, les pluriels pour les singuliers. Elle n'appelle point les hommes par leurs noms: Achille est le fils de Pélée; Théocrite, le berger de Sicile; Pindare, le cygne de Dircé. Elle prend un long détour plutôt que de suivre un chemin battu. L'année est chez elle le grand cercle qui s'achève par la révolution des mois. Elle serre les idées, charge les couleurs, ne souffre rien de médiocre: tout est riche chez elle; le che-

min où elle marche est couvert de diamans, ou jonché de fleurs. Elle prend une partie pour le tout, le tout pour une partie. Elle revêt de corps tout ce qui est spirituel, donne de la vie à tout ce qui n'en a point; et, comme si elle rougissait d'être à la portée des esprits vulgaires, elle s'enveloppe d'allégories, ne dit les choses qu'à demi, jette rapidement des traits d'érudition, désigne en passant les lieux, les événemens, les temps, parce qu'elle suppose que ceux qui l'écoutent sont en état de la comprendre. Enfin c'est pour cela qu'elle ose emprunter des tours étrangers, pour se faire remarquer et se tirer du pair. Elle peint les détails que la prose néglige, elle se pique même de les rendre avec soin; et, dans tout cela, elle n'a qu'un but, qui est de s'élever au-dessus du ton naturel du genre dans lequel est l'ouvrage de poésie qui se fait. Un seul de ces moyens employé suffit pour empêcher que le vers ne soit prose.

CHAPITRE VII.

Que cette doctrine est conforme à celle d'Aristote (1).

COMMENÇONS par traduire le texte même du philosophe. « Le caractère « essentiel de l'élocution poétique, dit- « il, est qu'elle soit claire, et non com- « mune. Elle sera claire, si les mots « n'y sont employés que dans leur sens « propre; mais alors elle sera commune: « les poésies de Cléophon et de Sthéné- « lus en sont un exemple. Elle sera non « commune, et au-dessus du langage « ordinaire, si on y emploie les locu- « tions inusitées; j'appelle ainsi les mots « qui ne sont point de la langue, les « métaphores, les mots allongés, et en « général tout ce qui n'est point dans « l'usage ordinaire (2).

(1) Chap. 22. de sa Poét.

(2) Aristote indique quatre moyens d'élever la phrase poétique au-dessus de la phrase prosaïque : le premier est d'employer des mots étrangers, c'est-à-dire, d'une autre langue, ou d'un

« Mais si un auteur n'employait que « de ces locutions, il ferait une énigme, « ou un barbarisme continuel : car l'é- « nigme n'est qu'une suite de mots mé- « taphoriques, comme le barbarisme « une suite de mots étrangers à l'usage « régnant. Aussi les poëtes doivent-ils « mêler les locutions communes avec « les locutions inusitées ; celles-ci pour « relever leur style, celles-là pour le « rendre clair.

« Il y a un moyen de faire l'un et « l'autre en même temps : c'est d'allon- « ger les mots, de les raccourcir, et de « leur donner une construction ex- « traordinaire. Le style alors paraîtra « relevé, parce que ces altérations de

---

autre dialecte : le second, d'employer des mots propres dans un sens étranger, ce sont les tropes : le troisième est de changer la forme ordinaire des mots usités et pris dans un sens propre, en les abrégeant ou en les allongeant : le quatrième est d'employer des renversemens de constructions ou des inversions.

Cicéron marque trois moyens de relever l'élocution : *Si aut vetustum verbum sit, quod tamen consuetudo ferre possit; aut factum, vel conjunctione, vel novitate, in quo item auribus consuetudinique parcendum; aut translatum, quod maxime tanquam stellis quibusdam notat et illuminat orationem.* De Or. III, 169.

« mots ou de constructions ne seront « point dans l'usage commun ; il paraî-« tra clair, parce que ces mêmes mots « seront pris dans leur sens propre et « usité. C'est donc à tort qu'on blâme un « poëte quand il en use de la sorte.... « Pour juger de la vérité de ce que je « dis, qu'on essaie de mettre à la place « de ces mots poétiques d'autres mots « de l'usage ordinaire, ou pris dans leur « sens propre ; on sentira la différence. « Euripide ne change qu'un mot, et, « d'un vers plat d'Eschyle, il en fait un « beau vers. Celui-ci avait dit, *Un ul-« cère cruel mange mes chairs* : Euri-« pide n'a fait que mettre *se repaît de « mes chairs*. Qu'on dise, *Les rivages « retentissent* ; l'expression est com-« mune : qu'on dise, comme Homère, « *Les rivages mugissent* ; l'expression « est poétique.

« Ariphradès s'est moqué des tragi-« ques qui emploient des mots et des « constructions dont personne n'use... « Il ne sait pas, sans doute, que c'est « par cette raison que ces mots et ces « constructions sont une beauté de « l'art, parce qu'elles ne sont point « dans le langage ordinaire....

« Les mots composés de plusieurs « mots conviennent plus spécialement « aux dithyrambes, les mots inusités « aux épopées, et les tropes aux dra- « mes : néanmoins les poëtes épiques « ont droit à toutes ces espèces d'ex- « pressions. Pour les drames, étant une « imitation du langage ordinaire, ceux « qui écrivent dans ce genre ne doivent « jamais perdre de vue cet objet ; ils « n'ont pour eux que la propriété des « mots, les métaphores, et quelques « épithètes. »

Ce texte est si clair, qu'il n'a pas besoin d'être développé ; il suffit d'en faire l'application, avec quelque détail, à la poésie française.

Aristote distingue trois genres ou trois *couleurs* : on me permettra d'employer ce terme d'après Horace, et même de le préférer à d'autres pour m'expliquer dans cette matière.

Ces trois couleurs sont celles du dithyrambe ou de la poésie lyrique, celle de l'épopée ou de la poésie de récit, enfin celle du drame ou de la tragédie et de la comédie. Si un poëte, dit Horace, n'a ni le sentiment pour connaître ces couleurs, ni le talent pour les

citer l'admiration : par conséquent chez elle tout doit tendre au merveilleux. La poésie dramatique veut achever une action intéressante : par conséquent tout doit peindre l'activité dans son style. La poésie lyrique veut exciter en nous l'enthousiasme des passions qu'elle éprouve : par conséquent elle doit employer tous les traits qui peuvent peindre fortement l'enthousiasme et le communiquer. En un mot, la Muse épique est assise, et raconte à des auditeurs étonnés des choses qui tiennent du prodige ; la Muse dramatique marche, et se presse d'atteindre à un but indiqué ; la Muse lyrique danse et chante, mesurant ses pas sur ses paroles, et ses paroles sur la joie vive qu'elle ressent. La couleur du genre lyrique est donc l'ivresse du sentiment, et tout ce qui peut la représenter et la reproduire ; celle du poëme épique est le merveilleux du récit, fait par une divinité à de simples mortels ; celle du dramatique est celle d'une action qui se fait ou par des rois ou par des hommes du peuple.

Quel est le style que les poëtes peuvent employer pour rendre ces couleurs ?

Aristote nous met sur la voie des détails: La poésie lyrique, dit-il, emploie avec succès les mots doubles, c'est-à-dire, les mots composés de plusieurs autres mots. La raison est qu'outre qu'ils ne sont point vulgaires, ils sont plus sonores, et par conséquent plus propres au chant.

Nos lyriques français, ne pouvant suivre la lettre du précepte d'Aristote, en suivent l'esprit. Ils ont soin d'employer les mots les plus sonores et les plus nombreux; ils usent d'une espèce de vers où les rimes sont plus fréquentes, afin d'exercer davantage l'oreille, et de marquer plus fortement le rhythme ou les cadences; ils emploient les constructions et les liaisons les plus douces, qui se prêtent mieux à la mélodie et aux inflexions du chant:

> Seigneur, dans ta gloire adorable,
> Quel mortel est digne d'entrer ?
> Qui pourra, grand Dieu, pénétrer
> Ce sanctuaire impénétrable
> Où tes saints inclinés, d'un œil respectueux,
> Contemplent de ton front l'éclat majestueux? *Rouss.*

La poésie épique, ajoute le philosophe, emploie les mots étrangers, les tropes, les allongemens et les abrévia-

tions de mots, les constructions renversées.

L'épopée française peut employer les mêmes moyens, mais à sa manière, et avec une grande sobriété. Elle a les latinismes de mots, de régime, de construction. Elle a les figures grammaticales, l'ellispe, le pléonasme, la syllepse, l'hyperbate; elle a les tropes de toute espèce, les métaphores, les allégories; elle a les autres figures de mots qui tiennent du trope. Elle dit *malheureux succès*, *fidèle en ses menaces*, *crinière* pour *cheveux*, *souci* pour *amour*, *ennuis* pour *chagrins amers*. Elle accouple des mots qui ne sont point faits pour aller ensemble : *ces pieux fainéans*; *fier du honteux honneur*. Elle multiplie les épithètes pittoresques : *la cruche au large ventre*; *sa barbe limoneuse*. Elle ménage des hémistiches imitatifs: *Tu dors d'un profond somme*; *S'engraissaient d'une longue et sainte oisiveté*. Nous ne parlons point des inversions, qui reviennent à tout moment, ni d'une certaine précision plus terminée qui règne dans les pensées et les expressions, qui marque le soin, l'appareil, et qui quelquefois fait le seul

caractère du vers, c'est-à-dire, qui relève la phrase, et l'empêche d'être *commune.*

Enfin la poésie dramatique, selon Aristote, n'est pas aussi hardie que l'épopée : elle doit toujours se souvenir qu'elle est une imitation du langage ordinaire; et qu'elle n'a, pour se distinguer de la prose, que la métaphore, et ce qui est compris sous le nom d'ornement.

Ce que dit Aristote est si vrai, que, dans la poésie épique même, lorsque le poëte fait parler quelqu'un de ses héros, fût-il un dieu, le ton change, et devient tout différent :

Vix e conspectu Siculæ telluris in altum
Vela dabant læti, et spumas salis ære ruebant;
Quum Juno, æternum servans sub pectore vulnus,
Hæc secum : Mene incepto desistere victam,
Nec posse Italia Teucrorum avertere regem?
Quippe vetor fatis! Pallasne exurere classem
Argivum, atque ipsos potuit submergere ponto, etc. (1).

A peine ils quittaient les bords siciliens, les vents enflaient leurs voiles déployées, l'airain fendait l'onde écu-

(1) Virg. Æn. lib. I, v. 38 sqq.

mante, etc. Les deux premiers vers sont épiques par les expressions : *Siculæ telluris, in altum, spumas salis,ære, ruere*. Les autres sont dramatiques, parce que c'est Junon qui parle, et non le poëte : quoiqu'elle soit une déesse, elle est obligée de prendre le ton de quelqu'un qui agit, et par-là de se rapprocher du langage de ceux qui agissent.

La poésie dramatique française n'a point d'autre règle ni d'autre marche à suivre, dans cette partie, que celle des Grecs et des Latins. La couleur générale de tout drame en toute langue est que toutes les pensées, tous les tours, toutes les expressions aient une sorte de tendance au terme ou à l'achèvement de l'action entreprise. Toute locution qui aura l'air de repos ou d'oisiveté, qui ne sera employée que pour être vue et remarquée, y sera un vice de couleur. Le théâtre est l'image de ce qui se passe dans une maison au moment décisif d'une affaire critique : on ne parle, on ne pense, on ne se remue que relativement à cette affaire.

Mais comme il y a le haut et le bas dramatique, je veux dire le tragique

et le comique; la couleur générique, qui est celle de l'action, a aussi des nuances différentes qui sont marquées non seulement par la qualité des sujets, mais encore par celle des personnages : ainsi il y a non seulement les deux nuances générales qui constituent la tragédie et la comédie, chacune dans leur espèce, et qui sont dans le dramatique comme le style relevé et le style simple chez les rhéteurs; il y a encore une infinité de nuances sensibles dans l'une et dans l'autre espèce. Andromaque n'a point la nuance d'Athalie ni celle de Cinna; un roi, un père, un fils, une mère tendre ont chacun la leur, qui varie encore selon qu'ils sont de sang froid ou dans la passion, dans telle passion ou dans telle autre.

Il en est de même dans la comédie : le haut et le bas comique y font deux nuances principales, qui se subdivisent en une infinité d'autres nuances. Alceste, Philinte, Crispin, Lucas doivent avoir la couleur poétique de leur caractère, de leur éducation, de leur situation, de leur moment. La plus mauvaise couleur de toutes, dans les drames, est la couleur personnelle du

poëte; et cependant Corneille et Racine ont eu tous deux la leur. Il faut du moins que cette couleur du poëte ne couvre pas entièrement celles des personnages, ni qu'on puisse dire : *Tout a l'humeur gasconne en un auteur gascon*; ce qui est arrivé quelquefois à Corneille, et jamais à Racine.

Pour nos poëtes d'aujourd'hui, ils passent la plupart sans façon et sans apprêt dans la même pièce, dans la même scène, dans le même couplet, suivant la chaleur qu'ils éprouvent dans l'instant, ou plutôt selon la rencontre d'un mot ou d'un tour que le hasard leur présente; ils passent du dramatique au lyrique ou à l'épique, du tragique au comique, du comique au tragique, et, qui pis est, du sentiment et des passions à l'ingénieux et au métaphysique : rarement ils ont le courage de sacrifier une beauté déplacée. Il faut varier sans doute, mais sur un fonds qui soit un : la variété doit être toujours circonscrite par l'unité.

Tout se suit et se tient dans les arts aussi bien que dans la nature : c'est parce que la poésie veut paraître et briller, qu'elle choisit ses objets, et qu'elle les

élève au-dessus d'eux-mêmes en les perfectionnant. C'est par la même raison qu'elle élève son style par le choix des mots, des tours, des constructions. La même raison doit exiger aussi, quand on récite ou qu'on lit des vers, qu'on le fasse d'un autre ton que la prose. Il y a une prononciation poétique qui est une espèce de chant, plus ou moins soutenue selon les genres. On lit d'un autre ton de voix les vers de l'épopée, ceux de la tragédie, de la poésie lyrique; et d'un autre, les comiques, les satiriques, ceux des épîtres. Ces derniers ont presque le ton familier: cependant, s'ils l'avaient tel qu'il est, ils seraient mal récités; il faut qu'il y ait quelque chose qui fasse sentir qu'ils appartiennent au langage poétique. Comme celui-ci a soit un ton, soit un demi-ton, enfin une nuance au-dessus du naturel, la prononciation de celui qui récite ou qui lit des vers, doit être montée au même point.

Il en est de même des gestes dans l'action. On distingue les gestes de théâtre de ceux des conversations et des discours oratoires: ceux-ci sont prosaïques, s'il m'est permis de me ser-

vir de ce terme, et les autres poétiques, c'est-à-dire qu'ils ont un degré de perfection, d'énergie, qu'ils n'ont point lorsqu'ils accompagnent la prose. Les gestes du théâtre en chaire paraîtraient affectés; on n'y doit point songer à plaire. Il faut donner la nature telle qu'elle est: pourvu qu'elle soit libre et sans difformité, on est content. Mais ici on veut nous donner le beau. Il faut donc que tout soit dans un degré de perfection plus qu'ordinaire : c'est la loi. On sent qu'elle est juste; on veut qu'elle soit exécutée en rigueur: sans quoi on n'a point ce qu'on attendait, et qu'on avait droit d'attendre.

Ainsi, geste, ton de voix, style, choses, tout cela doit être naturel dans la poésie, parce que sans cela il ne ressemblerait point; mais en même temps il faut qu'il ait au moins un degré au-dessus de la nature ordinaire, parce que la poésie a pour objet de plaire. Elle s'y est engagée; et si elle ne donnait que la nature telle qu'elle est, son entreprise serait à pure perte: elle n'aurait que le stérile avantage de mettre sur la toile tous les défauts qu'on voit dans la nature.

Passons maintenant aux règles particulières de chaque espèce de poésie.



CHAPITRE VIII.

L'Epopée a toutes ses règles dans l'Imitation.

Le terme d'*épopée*, pris dans sa plus grande étendue, convient à tout récit poétique, et par conséquent à la plus petite fable d'Ésope : ἔπος signifie *récit*, et ποιέω, *faire*, *feindre*, *créer*.

Mais, selon la signification ordinaire, et qui est établie par l'usage, il ne se donne qu'au récit poétique de quelque grande action, qui intéresse toute une nation ou même tout le genre humain. Les Homère et les Virgile en ont fixé l'idée, jusqu'à ce qu'il vienne des modèles accomplis.

L'épopée est le plus grand ouvrage que puisse entreprendre l'esprit humain : c'est une espèce de création qui demande en quelque sorte un génie tout puissant. On embrasse dans la même action tout l'univers ; le ciel qui

règle les destins, et la terre où ils s'exécutent.

On peut la définir un récit en vers d'une action vraisemblable, héroïque et merveilleuse : on trouve dans ce peu de mots la différence de l'épopée avec le roman, qui n'est pas le récit d'une seule action ; avec l'histoire, qui ne va pas jusqu'au merveilleux ; avec le dramatique, qui n'est pas un récit ; avec les autres petits poëmes, dont les sujets ne sont pas héroïques.

Il s'agit de trouver toutes les règles de chacune de ces parties dans l'imitation.

Le merveilleux, qui paraît le plus éloigné de ce principe, consiste à dévoiler tous les ressorts inconnus des grandes opérations ; à montrer non seulement les hommes qui agissent, mais encore la main de la Divinité qui les guide, ou qui les porte où elle le juge à propos ; à faire voir, d'un côté, l'homme avec sa faiblesse et son ignorance, ses passions et ses vertus ; et, de l'autre, la sagesse, la puissance, la bonté, la justice de l'Être suprême, qui dispose du sort de l'homme à son

gré : de manière que l'épopée soit en même temps l'histoire de l'humanité et de la Divinité, et des rapports mutuels de l'une avec l'autre ; en un mot, l'histoire des dieux, des hommes et de la religion (1). Or, pour peindre ce merveilleux, le poëte n'a d'autre moyen que l'imitation ou le vraisemblable : c'est sa règle ici comme ailleurs ; et le lecteur intelligent ne manque point de l'y ramener, quand il s'en écarte.

Comme tous les hommes sont naturellement convaincus qu'il y a une Divinité qui règle leur sort, et que le poëte, qui est homme comme nous, a, par cette conviction, les germes des mêmes idées que nous, il s'appuie sur ce point fixe ; ensuite il se déclare inspiré par un génie qui assiste au conseil des dieux, où il a vu le principe et les causes secrètes des choses que les hommes ne connaissent que quand elles sont arrivées.

Voilà donc deux moyens de nous

(1) On peut lui appliquer une grande partie d'une définition de la philosophie donnée par les anciens : *Imitatio rerum divinarum et humanarum, causarumque, quibus hæ res continentur.* Cic.

faire croire le merveilleux qu'il nous annonce : le premier, c'est qu'il nous présente des choses qui ressemblent à celles que nous croyons ; le second, qu'il nous les dit d'un ton d'autorité et de révélation. Le ton d'oracle m'ébranle, et la vraisemblance des choses me convainc. J'entends une voix sublime ; je sens un feu divin qui m'embrase ; je reconnais les idées que j'ai de la conduite de la Divinité par rapport aux hommes. Je vois, outre cela, des héros, des actions, des mœurs peintes sous des traits que je connais ; j'oublie la fiction, je l'embrasse comme la vérité. J'aime tous ces objets : s'ils n'existent point, ils méritent d'exister ; et la nature y gagnerait, si elle était aussi belle que l'art. Ainsi je crois volontiers que c'est la nature elle-même ; et ne puis-je pas dire que c'est elle, puisque je le crois ?

En effet, ce merveilleux plairait-il, s'il n'était point conforme au vrai, et qu'il ne fût que l'ouvrage d'une imagination égarée ? *Rien n'est beau que le vrai.* Homère m'enchante ; mais ce n'est point quand il me montre un fleuve qui sort de son lit pour courir

après un homme, et que Vulcain accourt en feu pour forcer ce fleuve à rentrer dans ses bords. J'admire Virgile; mais je n'aime point ces vaisseaux changés en Nymphes. Qu'ai-je affaire de cette forêt enchantée du Tasse, des hippogriffes de l'Arioste, de la génération du Péché mortel dans Milton? Tout ce qu'on me présente avec ces traits outrés et hors de la nature, mon esprit le rejette, *incredulus odi :* la nature n'a pas guidé le pinceau.

Cependant j'aimerais mieux ces écarts, pourvu qu'ils fussent d'un moment, que la retenue toujours glacée et la triste sagesse d'un auteur qui n'abandonne jamais le rivage, et qui y échoue par timidité : *Est quodam prodire tenus, si non datur ultra*. Quand on a lu les chefs-d'œuvre de la Muse épique, chacun, selon sa portée, a senti un degré de sentiment au-dessous de quoi tout ce qui reste est censé médiocre, parce qu'il ne remplit pas la mesure, je ne dis pas du parfait, qui n'a peut-être jamais existé, mais de ce qui nous en tient lieu, eu égard à notre expérience.

L'épopée doit donc être merveil-

leuse, puisque les modèles de la poésie épique nous ont émus par ce ressort; mais, comme ce merveilleux doit être en même temps vraisemblable, et que, dans cette partie, comme dans les autres, le vraisemblable et le possible ne sont point toujours la même chose, il faut que ce merveilleux soit placé dans des actions et dans des temps où il soit en quelque sorte naturel.

Les Païens avaient un avantage : leurs héros étaient des enfans des dieux, qu'on pouvait supposer en relation continuelle avec ceux dont ils tenaient la naissance. La religion chrétienne interdit aux poëtes modernes toutes ces ressources. Il n'y a guère que Milton qui ait su remplacer le merveilleux de la fable par celui de notre religion. La scène de son poëme est souvent hors du monde, et avant les temps : la révélation lui a servi de point d'appui; et, de là, il s'est élevé dans ces fictions magnifiques, qui réunissent le ton emphatique des oracles et le sublime des vérités chrétiennes.

Mais vouloir joindre ce merveilleux de notre religion avec une histoire toute naturelle, qui est proche de nous; faire

descendre des anges pour opérer des miracles, dans une entreprise dont on sait tous les nœuds et tous les dénoûmens, qui sont simples et sans mystères ; c'est tomber dans le ridicule, qu'on n'évite point, quand on manque le merveilleux.

Pour faire un poëme épique, il faut donc commencer par choisir un sujet qui puisse porter le merveilleux ; et, ce choix fait, il faut tellement concilier les opérations de la Divinité avec celles des héros, que l'action paraisse toute naturelle, et que le spectacle des causes supérieures et celui des effets ne fassent qu'un tout. L'action est une. Ce n'est pas assez : il faut que les acteurs y jouent des rôles variés, chacun selon leur dignité, leur état, leur intérêt, leurs vues ; ce qui demande du jugement, de l'ordre, et un génie fécond en ressorts.

Il s'agit de plaire par un naturel bien choisi, bien ordonné, bien présenté. Les idées que nous avons de la Divinité guident le poëte pour le merveilleux. L'histoire, la renommée, les préjugés, les observations particulières du poëte, son cœur le guident pour

la conduite des héros. Tout est réglé dans le ciel ; tout est incertain sur la terre : c'est un jeu de théâtre perpétuel pour le lecteur (1). Ajoutez à cela l'intérêt des nœuds, et l'ignorance des moyens pour arriver au dénoûment. C'est sur ce plan qu'on doit dresser ce qu'on appelle la fable, ou, si j'ose le dire, *la charpente* de l'épopée.

Pour établir l'ordre, il faut qu'il y ait un but où tout se porte comme à sa fin. Le Père le Bossu prétend qu'on doit prendre une maxime importante de morale, la revêtir d'abord d'une action chimérique, dont les acteurs soient A et B ; chercher ensuite dans l'histoire quelque fait intéressant, dont la vérité, mise avec le fabuleux, puisse ajouter un nouveau crédit à la vraisemblance ; et enfin imposer les noms aux acteurs, qu'on appellera Achille, Minerve, Tancrède, Henri le Grand.

Ce système peut s'exécuter ; personne n'en doute. De même qu'on peut dépouiller un fait de toutes ses circon-

---

(1) Il y a une sorte de jeu de théâtre qui est quand le spectateur, sachant ce qui se passe, jouit de l'erreur ou de l'ignorance d'un acteur qui ne le sait pas.

stances, et le réduire en maxime; on peut aussi habiller une maxime, et la mettre en fait : cela se pratique dans l'apologue, et peut se pratiquer de même dans tous les autres poëmes. Je crois même que ce système, tout métaphysique qu'il est, ne doit être ignoré d'aucun poëte, et qu'on peut en tirer de grands secours pour l'ordre et la distribution d'un ouvrage. Mais que dans la pratique il faille commencer par le choix d'une maxime, cela est d'autant moins vrai, que l'essence de l'action ne demande qu'un but, quel qu'il soit : ce sera, si l'on veut, de mettre un roi sur le trône, d'établir Enée en Italie, de gronder un fils désobéissant. La maxime de morale ne manque point de se trouver au bout, puisqu'elle sort naturellement de tout fait, historique ou fabuleux, allégorique ou non (1).

(1) Il y a deux sortes d'allégorie; l'une qu'on peut appeler morale, et l'autre oratoire. La première cache une vérité, une maxime : tels sont les apologues; c'est un corps qui revêt une âme. L'autre est un masque qui couvre un corps; elle n'est point destinée à envelopper une maxime, mais seulement une chose qu'on ne veut montrer qu'à demi, ou au travers d'une gaze. Les orateurs et les poëtes se servent de

La première idée qui se présente à un poëte qui veut entreprendre un poëme épique, c'est de faire un ouvrage qui immortalise le génie de l'auteur : voilà la disposition du poëte. Elle le conduit naturellement au choix d'un sujet qui intéresse un grand nombre d'hommes, et qui soit en même temps susceptible de toutes les grandes beau-

---

celle-ci quand ils veulent louer ou blâmer avec finesse ; ils changent les noms des choses, les lieux, les personnes, et laissent au lecteur intelligent à lever l'enveloppe et à s'instruire lui-même. La première espèce d'allégorie peut être mise en usage dans l'épopée ; mais elle est, comme nous l'avons dit, peu vraisemblable, et peu conforme à la nature de l'esprit humain. La seconde espèce entre avec beaucoup de grâce dans un poëme, mais elle n'est point de son essence : c'est un mérite qui tient à l'ouvrier plutôt qu'à l'ouvrage, et qu'on reconnaît par l'histoire plutôt que par le poëme même. Enée ne serait pas l'image d'Auguste, que son tableau n'en serait pas en soi moins beau. Tous les jours les peintres nous donnent des portraits dans leurs tableaux d'histoire : ces portraits font un double plaisir aux spectateurs qui en connaissent les modèles ; mais ils ne laissent point d'en faire, comme tableaux, à ceux qui ne les connaissent pas, pourvu qu'ils expriment la belle nature. Il en est de même de l'allégorie dans l'épopée : elle y jette un agrément de plus, mais elle n'en fait point l'essentiel. L'épopée n'est essentiellement que le récit d'une grande action et de ses causes. Voyez le IV[e] traité.

tés de l'art. Pour dresser ce sujet, et le rédiger en un seul corps, il fait comme font les hommes qui agissent : il se propose un but, où aillent toutes les parties de son ouvrage, et tous les mouvemens de son action. Ce but sera, si on veut, une maxime importante, mais, beaucoup mieux, un événement extraordinaire, dont, par réflexion, on tirera une maxime.

Ces préparatifs étant faits, le poëte, qui sait que c'est une action qu'il va peindre, et qu'il doit la montrer aussi parfaite qu'il est possible qu'elle le soit dans son genre, fait valoir sur son sujet tous les priviléges de son art. Il ajoute, il retranche, il transpose, il crée, il dresse les machines à son gré ; il prépare de loin des ressorts secrets, des forces mouvantes ; il dessine d'après la belle nature les grandes parties ; il détermine les caractères de ses personnages, il forme le labyrinthe de l'intrigue : il dispose tous ses tableaux, selon l'intérêt général de l'ouvrage ; et, conduisant son lecteur de merveilles en merveilles, il lui laisse toujours apercevoir dans le lointain une perspective plus charmante, qui séduit

sa curiosité, et l'entraîne, malgré lui, jusqu'au dénoûment et à la fin de la pièce. Voilà, ce semble, la manière dont on peut dresser la fable, ou le plan de l'action épique.

C'est la nature même qui propose ce plan; ce sont ses idées qu'on suit. C'est elle qui demande, comme des qualités essentielles, l'importance, l'unité, l'intégrité; c'est elle qui donne l'exemple du beau dans les caractères, dans les mœurs et dans les situations : c'est elle qui se plaint des défauts, et qui approuve les beautés; elle, enfin, qui est le modèle et le juge, ici, comme dans tous les autres arts.

Il est vrai cependant que ni l'histoire ni la société n'offrent aux yeux des touts si parfaits et si achevés; mais il suffit qu'elles nous en montrent les parties, et que nous ayons en nous-mêmes les principes qui doivent nous guider dans la composition du tout. L'artiste observateur a deux choses à considérer, nous l'avons dit (1); ce qui est hors de lui, et ce qu'il éprouve en lui. Il a senti que l'unité, la propor-

---

(1) Voyez ci-dessus, chap. 4, IIe part.

tion, la variété, l'excellence des parties étaient la source de son plaisir : c'est donc à l'art à arranger tellement les matériaux que la nature lui fournit, que ces qualités en résultent ; on attend cela de lui, et on ne le quitte pas à moins.

Nous avons dit que l'épopée employait deux moyens pour nous toucher; la vraisemblance des choses qu'elle raconte, et le ton d'oracle qui annonce la révélation : nous ne nous arrêterons qu'un moment sur ce second article.

Dans les autres poëmes, la poésie du style doit être conforme à l'état des acteurs ; dans l'épopée, elle doit l'être à l'état du poëte. Quand il parle, c'est un esprit divin qui l'inspire :

Cui talia fanti
Ante fores, subito non vultus, non color unus,
Non comtæ mansere comæ : sed pectus anhelum,
Et rabie fera corda tument ; majorque videri,
Nec mortale sonans, afflata est numine quando
Jam propiore dei (1).

La Muse épique est autant dans le ciel que sur la terre ; elle paraît toute pénétrée de la Divinité, et ne nous parle qu'avec un enthousiasme céleste, qui, se précipitant par les détours d'une

(1) Virg. *Æneid.* VI, 46 *sqq.*

fiction hardie, ressemble moins au témoignage d'un historien scrupuleux qu'à l'extase d'un prophète. *Non enim res gestæ versibus comprehendendæ sunt... sed per ambages, deorumque ministeria, et fabulosum sententiarum tormentum præcipitandus est liber spiritus, ut potius furentis animi vaticinatio appareat, quam religiosæ orationis sub testibus fides.* Elle appelle par leurs noms les choses qui n'existent pas encore : *hæc tum nomina erunt.* Elle voit, plusieurs siècles auparavant, la mer Caspienne qui frémit, et les sept embouchures du Nil qui se troublent dans l'attente d'un héros.

C'est pour cette raison que, dès le commencement, le poëte parle comme un homme étonné et élevé au-dessus de lui-même. Son sujet s'annonce enveloppé de ténèbres mystérieuses, qui inspirent le respect, et disposent à l'admiration : « Je chante les combats, et « ce héros que les destins ennemis « forcèrent d'abandonner le rivage « troyen. Il fut long-temps exposé à la « vengeance des dieux, etc. »

La poésie lyrique a une marche libre

et déréglée ; ce sont des élans du cœur, des traits de feu qui jaillissent : l'épique a un ton toujours soutenu, une majesté toujours égale à elle-même ; c'est le récit que fait un dieu à des dieux comme lui. Tout s'annoblit dans sa bouche : si elle raconte les discours des mortels, elle les anime en quelque sorte de sa divinité ; les pensées, les expressions, les tours, l'harmonie, tout est rempli de hardiesse et de pompe. Ce n'est point le tonnerre qui gronde par intervalle, qui éclate et qui se tait : c'est un grand fleuve qui roule ses flots avec bruit ; le voyageur étonné l'entend de loin dans une vallée profonde. Le murmure des ruisseaux n'est bon que pour les bergers. Comparez le chalumeau de Virgile avec sa trompette :

Tityre, tu patulæ recubans sub tegmine fagi,
Silvestrem tenui musam meditaris avena. Buc. I.

Rien n'est si doux. L'harmonie et le ton de l'Énéide ont une autre force :

Arma virumque cano....
Vix è conspectu Siculæ telluris in altum
Vela dabant læti, et spumas salis ære ruebant.

Chacun peut sentir, par la seule lecture, cette différence : on la trouverait

encore plus sensible, si on comparait Théocrite avec Homère. La langue grecque, plus riche que les autres, a pu se prêter avec plus de facilité à la nature des sujets, et prendre plus ou moins de force, selon le besoin des matières. J'en appelle à ceux qui ont lu les deux poëtes par comparaison.



CHAPITRE IX.

Sur la Tragédie.

La tragédie partage, avec l'épopée, la grandeur et l'importance de l'action, et elle n'en diffère que par le dramatique seulement : on voit l'action tragique, et celle de l'épopée se raconte.

Mais, comme il y a dans l'épopée deux sortes de grand, le merveilleux et l'héroïque, il peut y avoir aussi deux espèces de tragédie, l'une héroïque, qu'on appelle simplement tragédie ; l'autre merveilleuse, qu'on a nommée spectacle lyrique ou opéra. Le merveilleux est exclus de la première espèce, parce que ce sont des hommes qui agissent en hommes ; au lieu que,

dans la seconde, les dieux agissant en dieux, avec tout l'appareil d'une puissance surnaturelle, ce qui ne serait point merveilleux cesserait en quelque sorte d'être vraisemblable. Ces deux espèces ont leurs règles communes; et, si elles en ont de particulières, ce n'est que par rapport à la condition des acteurs ou au choix des matières, où il y a quelque différence.

Un opéra est donc la représentation d'une action merveilleuse (1) : c'est le divin de l'épopée mis en spectacle. Comme les acteurs sont des dieux ou des héros demi-dieux, ils doivent s'annoncer aux mortels par des opérations, par un langage, par une inflexion de voix qui surpasse les lois du vraisemblable ordinaire. 1.° Leurs opérations ressemblent à des prodiges : c'est le ciel qui s'ouvre, une nue lumineuse qui apporte un être céleste; c'est un palais enchanté qui disparaît au moindre signe, et se transforme en désert, etc.

(1) On ne définit ici l'opéra que par opposition à la tragédie : si on veut le connaître tel qu'il est, ou qu'il doit être en lui-même, qu'on lise ci-après le chap. 13e sur la poésie lyrique, et le 1er du VIe traité.

2.° Leur langage est entièrement lyrique ; il exprime l'extase, l'enthousiasme, l'ivresse du sentiment. 3.° C'est la musique la plus touchante qui accompagne les paroles, et qui, par les modulations, les cadences, les inflexions, les accens, en fait sortir toute la force et tout le feu. La raison de tout cela est dans l'imitation. Ce sont des dieux qui doivent agir et parler en dieux. Pour former leurs caractères, le poëte choisit ce qu'il connaît de plus beau et de plus touchant dans la nature, dans les arts, dans tout le genre humain ; et il en compose des êtres qu'il nous donne, et que nous prenons pour des divinités ; mais ce sont toujours des hommes, c'est le Jupiter de Phidias. Nous ne pouvons sortir de nous-mêmes, ni caractériser les choses d'imagination que par les traits que nous avons vus dans la réalité : ainsi, c'est toujours l'imitation qui commande et qui fait la loi.

L'autre espèce de tragédie ne sort point du naturel : ce qu'elle a de grand ne va que jusqu'à l'héroïsme. C'est une représentation de grands hommes, une peinture, un tableau : ainsi son mérite

consiste dans sa ressemblance avec le vrai ; de sorte que, pour trouver toutes les règles de la tragédie, il ne faut que se mettre dans le parterre, et supposer que tout ce qu'on va voir sera vrai. Mais, le plus beau vrai possible dans ce genre et dans le sujet choisi, tout ce qui concourra à me persuader sera bon, tout ce qui aidera à me détromper sera mauvais.

Si on change le lieu où se passe l'action, tandis que le spectateur est toujours resté au même endroit, il reconnaît l'art ; l'imitation est fausse (1).

(1) « C'est ici, dit encore M. Schlegel, l'ob-
« jection ordinaire contre les changemens de lieu.
« L'auteur parle ici en auteur français, et pour
« plaire aux Français : il veut resserrer encore
« les bornes déjà trop étroites de son pays. Le
« parterre français se révolterait, si un jeune
« poëte s'affranchissait des lois prescrites par
« l'exemple des premiers maîtres. Mais nous,
« qui n'avons ni Corneille, ni Racine, ni Mo-
« lière, ni autres poëtes de cette force, de-
« vons-nous nous soumettre à un joug qui ne
« produit jamais qu'un effet médiocre, et qui
« prive quelquefois des plus grandes beautés ?...
« Les Anglais n'enchaînent pas ainsi leurs poëtes
« à l'unité de lieu ; nous jouissons de la même
« liberté... A la bonne heure qu'au milieu d'un
« acte on ne le puisse ; mais entre deux actes
« qui l'empêche ?... Que ce soit une règle, aussi

Si l'action que je vois dure un an, un mois, plusieurs jours, tandis que je sens que je l'ai vue commencer et finir à peu près en trois heures, je reconnais l'artifice. A peine peut-on me faire croire que j'aie été spectateur pendant un jour entier; et la chose irait beaucoup mieux, si l'action ne durait qu'autant de temps qu'il en faut pour la représenter : il serait plus aisé de me tromper.

Je vois des acteurs qui agissent pour être vus, qui se présentent de manière qu'ils paraissent adresser la parole au parterre. La nature ne s'y prend pas de la sorte : elle agit pour agir. Ici on a d'autres vues; je reconnais la comédie.

On joue une tragédie romaine : je connais, par l'histoire, un Brutus, un Cassius, ces fiers conjurateurs que la renommée me montre dans l'éloigne-

---

« bien que celle de l'unité de temps, on le veut, « pourvu qu'on ne les exige pas à la rigueur, « et qu'on permette des exceptions.»

C'est-à-dire qu'il faut obéir à la règle quand on le peut, et en approcher le plus qu'il est possible, lorsqu'on ne peut pas la pratiquer en rigueur : c'est l'esprit dans lequel tout le monde admet la règle.

ment des temps comme des héros d'une taille plus qu'humaine. Je vois, sous leurs noms, une figure médiocre, une taille pincée, une voix grêle et forcée; je dis sur-le-champ : *Non, tu n'es pas Brutus*.

Je ne parle point des épisodes inutiles, des caractères équivoques ou mal soutenus, des sentimens faibles ou guindés.... Tantôt c'est un étalage de phrases dans le goût de Sénèque, quelquefois une description plus qu'épique; une autre fois, c'est un enthousiasme plus que lyrique. C'est un historien que j'entends, un philosophe, un orateur; le théâtre se change en tribune. Ici, c'est un acteur qui prend feu tout à coup et sans préparation : là, c'en est un autre qui écoute une confidence importante avec un air distrait; il est sûr de sa réponse. En un mot, ce sera le geste, la parole, le ton de la voix, une de ces trois expressions qui ne s'accordera pas avec les deux autres, et qui démasquera l'art en déconcertant l'harmonie.

Les chœurs amenèrent autrefois la tragédie sur le théâtre, et ils s'y maintinrent long-temps avec elle : ils étaient

fondés sur l'usage, et autorisés par l'exemple du gouvernement, qui était démocratique; mais les grandes affaires, dans la suite, ne se décidant plus en public, ils furent obligés d'en descendre. D'ailleurs comment allier cette publicité théâtrale avec les ressorts des grandes passions, qui sont ordinairement secrets ? Phèdre pouvait-elle avouer à tout un peuple ce qu'Œnone ne pouvait lui arracher qu'avec effort ? Mais peut-être aussi que, si l'art y a gagné en rendant l'imitation plus exacte, le spectateur y a perdu du côté des sentimens. Le chant lyrique du chœur exprimait dans les entr'actes les mouvemens excités par l'acte qui venait de finir : le spectateur ému en prenait aisément l'unisson, et se préparait ainsi à recevoir l'impression des actes suivans ; au lieu qu'aujourd'hui le violon ne semble fait que pour guérir l'âme de sa blessure, et éteindre le feu qui s'allumait. On guérit un inconvénient par un autre : il y a pourtant des sujets où tout pourrait se concilier.

Si on demande maintenant pourquoi les passions doivent être extraordinaires, les caractères toujours grands, le

nœud presque insoluble, le dénoûment simple et naturel; pourquoi on veut que les scènes aillent toujours en croissant, sans languir; c'est que c'est la belle nature qu'on a promis de peindre, et qu'on doit lui donner tous les degrés de perfection connus; c'est que l'art, fait uniquement pour le plaisir, est mauvais, dès qu'il est médiocre; enfin, c'est que le cœur humain n'est pas content, quand on lui laisse de quoi désirer.

CHAPITRE X.

Sur la Comédie.

La tragédie imite le beau, le grand; la comédie imite le ridicule : l'une élève l'âme, et forme le cœur; l'autre polit les mœurs, et corrige les dehors. La tragédie nous humanise par la compassion, et nous retient par la crainte, φόβος καὶ ἔλεος; la comédie nous ôte le masque à demi, et nous présente adroitement le miroir. La tragédie [illegible]

fait pas rire, parce que les sottises des grands sont des malheurs :

Quidquid delirant reges, plectuntur Achivi.

La comédie fait rire, parce que les sottises des petits ne sont que des sottises ; on n'en craint point les suites.

On définit la comédie une action feinte, dans laquelle on représente le ridicule. L'action tragique tient le plus souvent à quelque chose de vrai : les noms, au moins, sont historiques; mais, dans la comédie, tout y est feint. Le poëte pose pour fondement la vraisemblance; cela suffit : il bâtit à son gré ; il crée une action, des acteurs ; il les multiplie selon ses besoins, et les nomme comme il juge à propos, sans qu'on le puisse trouver mauvais.

La matière de la comédie est la vie civile, dont elle est l'imitation. « Elle est comme elle doit être, dit le « P. Rapin, quand on croit se trouver « dans une compagnie du quartier étant « au théâtre, et qu'on y voit ce qu'on « voit dans le monde. » Il faut ajouter à cela qu'elle doit avoir tout l'assaisonnement possible, et être un choix

de plaisanteries fines et légères, qui présentent le ridicule dans le point le plus piquant.

Le ridicule consiste dans les défauts qui causent la honte, sans causer la douleur : c'est, en général, un mauvais assortiment de choses qui ne sont point faites pour aller ensemble. La gravité stoïque serait ridicule dans un enfant, et la puérilité dans un magistrat : ce serait une discordance de l'état avec les mœurs. Ce défaut ne cause aucune douleur où il est; et s'il en causait, il ne pourrait faire rire ceux qui ont le cœur bien fait : un retour secret sur eux-mêmes leur ferait trouver plus de charme dans la compassion.

Le ridicule dans les mœurs est donc simplement une difformité qui choque la bienséance, l'usage reçu, ou même la morale du monde poli. C'est alors que le spectateur caustique s'égaie aux dépens d'un vieil Harpagon amoureux, d'un monsieur Jourdain gentilhomme, d'un Tartuffe mal caché sous son masque : l'amour propre alors a deux plaisirs ; il voit les défauts d'autrui, et croit ne point voir les siens.

Le ridicule se trouve partout, dit

La Bruyère : il est souvent à côté de ce qu'il y a de plus sérieux ; mais il est rare de trouver des yeux qui sachent le reconnaître où il est, et plus rare encore de trouver des génies qui sachent l'en tirer avec délicatesse, et le présenter de manière qu'il plaise et qu'il instruise, sans que l'un se fasse aux dépens de l'autre. La comédie se divise selon les sujets qu'elle se propose d'imiter.

Il y a dans la société un ordre de citoyens où règne une certaine gravité, où les sentimens sont délicats, et les conversations assaisonnées d'un sel fin ; où est, en un mot, ce qu'on appelle *le ton de la bonne compagnie*. C'est le modèle du haut comique, qui ne fait rire que l'esprit : tels sont les principaux caractères des grandes pièces ; de Simon, de Chrémès dans Térence ; d'Orgon, de Tartuffe, de la Femme savante dans Molière.

Il y a un ordre plus bas : c'est celui du peuple, dont le goût est conforme à l'éducation qu'il a reçue.

C'est l'objet du bas comique, qui convient aux valets, aux suivantes, et à tout ce qui se remue par l'impression des personnages supérieurs. Cet ordre

ne doit point admettre la grossièreté, mais la naïveté, la simplicité; et, s'il admet de l'esprit, il faut qu'il soit naturel et sans aucune étude : c'est là qu'on pardonne les petits jeux de mots, les tours de souplesse, les proverbes, etc., parce que tout cela est autorisé par la condition de ceux qu'on imite.

On pourrait compter une troisième espèce de comique, s'il méritait ce nom : ce sont les farces, les grimaces, et tout ce qui n'a pour assaisonnement qu'un burlesque grossier, quelquefois mêlé d'ordure. Mais ces imitations, qui charment la vile populace, ne sont point du goût des honnêtes gens :

Offenduntur enim, quibus est equus, et pater, et res (1).

Il est évident, par ce précis de la nature de la comédie, que l'imitation fait son essence et sa règle; et le mot seul de *miroir*, qui lui convient si parfaitement, fait une démonstration : *Hæc conficta arbitror à poetis esse, ut effictos nostros mores in alienis personis, expressamque imaginem nostræ vitæ quotidianæ videremus*. Cic. *pro Sext. Rosc.* XVI.

(1) Hor. *de Art. poet.* 248.

CHAPITRE XI.

Sur la Pastorale.

La poésie pastorale peut être mise en spectacle ou en récit : c'est une forme indifférente pour le fonds. Son objet essentiel est la vie champêtre, représentée avec tous ses charmes possibles: c'est la simplicité des mœurs, la naïveté, l'esprit naturel, le mouvement doux et paisible des passions ; c'est l'amour fidèle et tendre des bergers, qui donne des soins, et non des inquiétudes, qui exerce assez le cœur, et ne le fatigue point ; enfin, c'est ce bonheur attaché à la franchise et au repos d'une vie qui ne connaît ni l'ambition, ni le luxe, ni les emportemens, ni les remords.

Heureux qui vit en paix du lait de ses brebis,
Et qui de leur toison voit filer ses habits,
Et, bornant ses désirs au bord de son domaine,
Ne connaît d'autre mer que la Marne ou la Seine.

Racan.

L'homme aime naturellement la campagne, et le printemps y appelle les

plus délicats. Les prés fleuris, l'ombre des bois, les vallées riantes, les ruisseaux, les oiseaux, tous ces objets ont un droit naturel sur le cœur humain; et lorsqu'un poëte sait, dans une action intéressante, nous offrir la fleur de ces objets, déjà charmans par eux-mêmes, et nous peindre, avec des traits naïfs, une vie semblable à celle des bergers, nous croyons jouir avec eux. Qu'on nous peigne leurs tristesses, leurs soucis, leurs jalousies, leurs dépits; ces passions sont des jeux innocens, au prix de celles qui nous déchirent : c'est le siècle d'or qui se rapproche de nous; et la comparaison de leur état avec le nôtre simplifie nos mœurs, et nous ramène insensiblement au goût de la nature.

Dans ce genre, comme dans les autres, il y a un point au-delà et en-deçà duquel on ne peut trouver le bon. Ce n'est point assez de parler de ruisseau, de brebis, de Tityre; il faut du neuf et du piquant dans l'idée, dans le plan, dans l'action, dans les sentimens. Si vous êtes trop doux et trop naïf, vous risquez d'être fade; et si vous voulez un certain degré d'assaisonnement,

vous sortez de votre genre, et vous tombez dans l'affectation. Ne donnez à une bergère d'autres bouquets que ceux de ses prés, d'autre teint que celui des roses et des lis, d'autre miroir qu'un clair ruisseau. Regardez la nature, et choisissez : c'est l'abrégé des préceptes. Lisez les grands maîtres, lisez Théocrite : il vous donnera le modèle de la naïveté; Moschus et Bion, celui de la délicatesse. Virgile vous dira quels ornemens on peut ajouter à la simplicité. Lisez Segrais et Mme Deshoulières; vous y trouverez une expression douce et continue des plus tendres sentimens. Mais si vous lisez M. de Fontenelle, souvenez-vous que son ouvrage fait un genre à part, et qu'il n'a rien de commun que le nom avec ceux que je viens de citer.

CHAPITRE XII.

Sur l'Apologue.

L'APOLOGUE est le spectacle des enfans : il ne diffère des autres que par la qualité des acteurs. On ne voit sur ce petit théâtre ni les Alexandres ni les Césars, mais la mouche et la fourmi, qui jouent les hommes à leur manière, et qui nous donnent une comédie plus pure et peut-être plus instructive que ces acteurs à figure humaine.

L'imitation porte ses règles dans ce genre, de même que dans les autres. On suppose seulement que tout ce qui est dans la nature est doué de la parole : cette supposition a quelque chose de vrai, puisqu'il n'y a rien dans l'univers qui ne se fasse au moins entendre aux yeux, et qui ne porte dans l'esprit du sage des idées aussi claires que s'il se faisait entendre aux oreilles.

Sur ce principe, les inventeurs de l'apologue ont cru qu'on leur passerait de donner des discours et des pensées

d'abord aux animaux, qui, ayant à peu près les mêmes organes que nous, ne nous paraissent peut-être muets que parce que nous n'entendons pas leur langage; ensuite aux arbres, qui, ayant de la vie, n'ont pas eu de peine à obtenir aussi des poëtes le sentiment; et enfin à tout ce qui se meut ou qui existe dans l'univers. On a vu non seulement le loup et l'agneau, le chêne et le roseau, mais encore *le pot de fer* et *le pot de terre* ouer des personnages. Il n'y a eu que *dom Jugement* et *demoiselle Imagination*, et tout ce qui leur ressemble, qui n'ont pas pu être admis sur ce théâtre, parce que, sans doute, il est plus difficile de donner un corps caracterisé à ces êtres purement spirituels, que de donner de l'âme et de l'esprit à des corps qui paraissent avoir quelque analogie avec nos organes.

Toutes les règles de l'apologue sont contenues dans celles de l'épopée et du drame. Changez les noms; la grenouille qui s'enfle devient le Bourgeois gentilhomme, ou, si vous voulez, César, que son ambition fait périr, ou le premier homme, qui est dégradé

pour avoir voulu être semblable à Dieu :

Mutato nomine, de te
Fabula narratur.

Il ne faut point s'élever au-dessus de son état : voilà une maxime qu'il fallait apprendre aux enfans, au peuple, aux rois, à tout le genre humain. La sagesse, par le secours de la poésie, prend toutes les formes nécessaires pour s'insinuer; et, comme les goûts sont différens, selon les âges et les conditions, elle veut bien jouer avec les enfans, elle rit avec le peuple, elle parle en reine avec les rois, et distribue ainsi ses leçons à tous les hommes : elle joint l'agréable à l'utile, pour attirer à elle ceux qui n'aiment que le plaisir, et pour récompenser ceux qui n'ont d'autre vue que de s'instruire.

L'apologue doit donc avoir une action, de même que les autres poëmes : cette action doit être une, intéressante; avoir un commencement, un milieu, une fin; par conséquent, un prologue, un nœud, un dénoûment; un lieu de la scène, des acteurs, au moins deux, ou quelque chose qui

tienne lieu d'un second. Ces acteurs auront un caractère établi, soutenu, et prouvé par les discours et par les mœurs; et tout cela à l'imitation des hommes, dont les animaux deviennent les copistes et prennent les rôles, chacun suivant une certaine analogie de caractères.

Un agneau se désaltérait
Dans le courant d'une onde pure

voilà un acteur avec un caractère connu, et en même temps le lieu de la scène.

Un loup survient à jeun, qui cherchait aventure,
Et que la faim en ces lieux attirait :

voilà l'autre acteur, aussi avec son caractère, et, outre cela, sa disposition actuelle. L'action et le nœud commencent:

Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage?
Dit cet animal plein de rage.
Tu seras châtié de ta témérité.

Le caractère du loup se soutient dans ce discours, de même que celui de l'agneau dans le suivant :

Sire, répond l'agneau, que votre majesté
Ne se mette pas en colère;
Mais plutôt qu'elle considère,

Que je me vas désaltérant
Dans le courant,
Plus de vingt pas au-dessous d'elle,
Et que, par conséquent, en aucune façon,
Je ne puis troubler sa boisson.

On remarque assez le contraste des caractères et des mœurs exprimés par le discours. L'action continue :

Tu la troubles, reprit cette bête cruelle, etc.
Là-dessus, au fond des forêts
Le loup l'emporte, et puis le mange,
Sans autre forme de procès.

Le dénoûment est arrivé, et il est, tel qu'il devait être, pris dans le principe de l'action même, dans l'injustice et la cruauté qui accompagnent la force. Cette petite tragédie excite, à sa manière, la terreur et la pitié : on plaint l'agneau, on déteste l'assassin. Le style est conforme au caractère et à l'état des deux acteurs : c'est la matière qui donne le ton. Quand c'est le chêne orgueilleux qui parle, il dit :

Cependant que mon front, au Caucase pareil,
Non content d'arrêter les rayons du soleil,
Brave l'effort de la tempête, etc.

La cigale va crier famine
Chez la fourmi sa voisine.

Le villageois se plaint de l'*auteur de tout cela*, et prétend

qu'Il a bien mal placé cette citrouille-là.
Hé ! parbleu, je l'aurais pendue
A l'un des chênes que voilà.

Ainsi du reste. La Fontaine a senti toutes les différences; il a saisi partout le riant, le gracieux, le naïf, l'enjoué. Et comment? en imitant la nature; en se mettant précisément à la place de ses acteurs, et en parlant pour eux et comme eux. C'est ainsi qu'il a beaucoup mieux peint que tous ses maîtres, et qu'il s'est rendu peut-être beaucoup plus grand homme en son genre que plusieurs autres que nous admirons, et que la grandeur de leur matière nous fait paraître plus grands que lui.

CHAPITRE XIII.

Sur la Poésie lyrique.

Quand on n'examine que superficiellement la poésie lyrique, elle paraît se prêter moins que les autres espèces au principe général qui ramène tout à l'imitation.

Quoi ! s'écrie-t-on d'abord, les cantiques des prophètes, les psaumes de David, les odes de Pindare et d'Horace ne seront point de vrais poëmes? Ce sont les plus parfaits. Remontez à l'origine. La poésie n'est-elle pas un chant qu'inspire la joie, l'admiration, la reconnaissance? n'est-ce pas un cri du cœur, un élan où la nature fait tout, et l'art rien? Je n'y vois point de tableau, de peinture : tout y est feu, sentiment, ivresse. Ainsi deux choses sont vraies ; la première, que les poésies lyriques sont de vrais poëmes ; la seconde, que ces poésies n'ont point le caractère de l'imitation (1).

(1) M. Schlegel ne peut comprendre comment l'ode ou la poésie lyrique peut se rappeler au

Voilà l'objection proposée dans toute sa force.

Avant que d'y répondre, je demande à ceux qui la font si la musique, les opéras, où tout est lyrique, contiennent des passions réelles ou des passions imitées; si les chœurs des anciens, qui retenaient la nature originaire de la poésie, ces chœurs qui étaient l'expression du seul sentiment, s'ils étaient la nature elle-même, ou seulement la nature

principe universel de l'imitation : c'est sa grande objection. Il veut qu'en une infinité de cas le poëte chante ses sentimens réels, plutôt que des sentimens imités. Cela se peut, j'en conviens, même dans ce chapitre qu'il attaque. Je n'avais à y prouver que deux choses : la première, que les sentimens peuvent être feints comme les actions; qu'étant partie de la nature, ils peuvent être imités comme le reste. Je crois que M. Schlegel conviendra que cela est vrai. La seconde, que tous les sentimens exprimés dans le lyrique, feints ou vrais, doivent être soumis aux règles de l'imitation poétique, c'est-à-dire, qu'ils devaient être vraisemblables, choisis, soutenus, aussi parfaits qu'ils peuvent l'être en leur genre, et enfin rendus avec toutes les grâces et toute la force de l'expression poétique. C'est le sens du principe de l'imitation, c'en est l'esprit. On a dit et répété vingt fois que la vérité pouvait être employée quand elle était aussi belle et aussi piquante que la fiction : il ne s'agit que de la trouver avec ces qualités.

imitée ; si Rousseau, dans ses psaumes, était pénétré aussi réellement que David ; enfin, si nos acteurs, qui montrent sur le théâtre des passions si vives, les éprouvent sans le secours de l'art, et par la réalité de leur situation. Si tout cela est feint, artificiel, imité, la matière de la poésie lyrique, pour être dans les sentimens, n'en doit donc pas être moins soumise à l'imitation.

L'origine de la poésie ne prouve pas plus contre ce principe. Chercher la poésie dans sa première origine, c'est la chercher avant son existence (1).

---

(1) L'auteur s'exprime ici très-obscurément, dit encore M. Schlegel : *Chercher la poésie dans sa première origine, c'est la chercher avant son existence.* Le plus grand défaut de tout homme qui écrit est de ne pas se faire entendre. L'objection la plus apparente contre le principe universel de l'imitation est tirée de l'origine de la poésie, qui, dans le commencement, dit-on, ne fut que l'expression du cœur et par conséquent de la vérité. On répond 1.° que la poésie, depuis qu'elle est réduite en art, est si différente de ce qu'elle était dans le commencement, que son origine ne peut faire une preuve suffisante pour établir ce qu'elle doit être aujourd'hui. Les élémens de la poésie sont les idées, les images, les sentimens : tout cela fut créé avec les hommes; mais tout cela ne fait pas la poésie, « comme

Les élémens des arts furent créés avec la nature; mais les arts eux-mêmes, tels que nous les connaissons, que nous les définissons maintenant, sont bien différens de ce qu'ils étaient quand ils commencèrent à naître. Qu'on juge de la poésie par les autres arts, qui, en

---

« les tons ne font pas la musique, et les cou« leurs la peinture. » C'est M. Schlegel qui le dit lui-même.

On répond, en second lieu, que ces premiers chants qui partaient du cœur et de la réalité ont pu être imités dans les temps postérieurs, et rendus par la fiction, qui est l'art d'imiter ce qui est, et de le faire paraître dans ce qui n'est pas. M. Schlegel me fait l'honneur de me donner des adversaires : je n'en ai que lui, et encore ne l'est-il pas. Je pense comme lui ; et quoi qu'il en dise lui-même, il pense comme moi : je serais bien fâché qu'il en fût autrement. Il voudrait que la poésie, qui mêle tous les genres presque dans tous ses ouvrages, formât partout des espèces pures et sans mélanges ; et il argumente des ouvrages contre les principes. Que M. S. me permette de lui observer que, lorsqu'il s'agit de faire un art, c'est-à-dire, de recueillir les règles d'un genre et de ses espèces, il est indispensable de considérer ces espèces dans leur caractère spécifique, et sans mélange ; sauf à laisser aux artistes la liberté de faire les alliages et les mélanges dont ils ont le droit. Pourvu que chaque partie soit ce qu'elle doit être, et que le mélange n'empêche pas que le tout ne paraisse de même nature, ils sont dans l'ordre.

naissant, ne furent ou qu'un cri inarticulé, ou qu'une ombre crayonnée, ou qu'un toit étayé. Peut-on les reconnaître à ces définitions?

Que les cantiques sacrés soient de vraies poésies sans être des imitations ; cet exemple prouverait-il beaucoup contre les poëtes, qui n'ont que la nature pour les inspirer? Etait-ce l'homme qui chantait dans Moïse? n'était-ce point l'esprit de Dieu qui dictait? Il est le maître : il n'a pas besoin d'imiter, il crée ; au lieu que nos poëtes, dans leur ivresse prétendue, n'ont d'autre secours que celui de leur génie naturel, qu'une imagination échauffée par l'art, qu'un enthousiasme de commande. Qu'ils aient eu un sentiment réel de joie; c'est de quoi chanter, mais un couplet ou deux seulement. Si on veut plus d'étendue, c'est à l'art à coudre à la pièce de nouveaux sentimens qui ressemblent aux premiers. Que la nature allume le feu ; il faut au moins que l'art le nourrisse et l'entretienne. Ainsi l'exemple des prophètes, qui chantaient sans imiter, ne peut tirer à conséquence contre les poëtes imitateurs.

D'ailleurs, pourquoi les cantiques

sacrés nous paraissent-ils, à nous, si beaux? n'est-ce point parce que nous y trouvons parfaitement exprimés les sentimens qu'il nous semble que nous aurions éprouvés dans la même situation où étaient les prophètes? Et si ces sentimens n'étaient que vrais, et non pas vraisemblables, nous devrions les respecter; mais ils ne pourraient nous faire l'impression du plaisir : de sorte que, pour plaire aux hommes, il faut, lors même qu'on n'imite point, faire comme si l'on imitait, et donner à la vérité les traits de la vraisemblance (1).

La poésie lyrique pourrait être regardée comme une espèce à part, sans faire tort au principe où les autres se réduisent. Mais il n'est pas besoin de les séparer : elle entre naturellement et même nécessairement dans l'imitation, avec une seule différence qui la caractérise et la distingue; c'est son objet particulier.

(1) Aristote l'a dit lui-même : l'épopée, la tragédie, la comédie, le dithyrambe, la musique qui emploie la flûte et la lyre conviennent, en ce qu'elles sont des imitations : or rien ne répond mieux à notre poésie lyrique que le dithyrambe des Grecs.

Les autres espèces de poésie ont pour objet principal les actions ; la poésie lyrique est toute consacrée aux sentimens : c'est sa matière, son objet essentiel. Qu'elle s'élève comme un trait de flamme en frémissant ; qu'elle s'insinue peu à peu, et nous échauffe sans bruit ; que ce soit un aigle, un papillon, une abeille : c'est toujours le sentiment qui la guide ou qui l'emporte.

Il y a des odes sacrées qu'on appelle *hymnes* ou *cantiques*. C'est l'expression du cœur, qui admire avec transport la grandeur, la toute-puissance, la bonté infinie de l'Être suprême, et qui s'écrie dans l'enthousiasme : *Cœli enarrant gloriam Dei, et opera manuum ejus annuntiat firmamentum.*

Les cieux instruisent la terre
A révérer leur auteur :
Tout ce que leur globe enserre
Célèbre un Dieu créateur.
Quel plus sublime cantique
Que ce concert magnifique
De tous les célestes corps ?
Quelle grandeur infinie !
Quelle divine harmonie
Résulte de leurs accords (1) !

---

(1) J. B. Rouss. Od. II, tirée du psaume XVIII.

Il y en a qu'on appelle héroïques, qui sont faites à la gloire des héros : le poëte

> **Mène Achille sanglant aux bords du Simoïs,**
> **Ou fait fléchir l'Escaut sous le joug de Louis.** ***Boil.***

Telles sont les odes de Pindare, et plusieurs de celles d'Horace, de Malherbe et de Rousseau.

Il y en a une troisième sorte, qui peut porter le nom d'ode philosophique ou morale. Ce sont celles où le poëte, épris de la beauté de la vertu, ou effrayé de la laideur du vice, s'abandonne aux transports de l'amour ou de la haine que ces objets font naître :

> **Fortune, dont la main couronne**
> **Les forfaits les plus inouïs,**
> **Du faux éclat qui t'environne**
> **Serons-nous toujours éblouis? etc.** ***J.B.Rouss.***

Enfin la quatrième espèce ne doit éclore que dans le sein des plaisirs :

> **Elle peint les festins, les danses et les ris,** ***Boil.***

Telles sont les odes Anacréontiques, et la plupart des chansons françaises.

Toutes ces espèces, comme on le voit, sont uniquement consacrées à ce sentiment : c'est la seule différence qu'il y

ait entre la poésie lyrique et les autres genres de poésie ; et comme cette différence est toute du côté de l'objet, elle ne fait aucun tort au principe de l'imitation.

Tant que l'action marche dans le drame ou dans l'épopée, la poésie est épique ou dramatique ; dès qu'elle s'arrête, et qu'elle ne peint que la seule situation de l'âme, le pur sentiment qu'elle éprouve, elle est de soi lyrique : il ne s'agit que de lui donner la forme qui lui convient pour être mise en chant. Les monologues de Polyeucte, de Camille, de Chimène sont des morceaux lyriques ; et si cela est, pourquoi le sentiment, qui est sujet à l'imitation dans un drame, n'y serait-il pas sujet dans une ode? Pourquoi imiterait-on la passion dans une scène, et qu'on ne pourrait pas l'imiter dans un chant? Il n'y a donc point d'exception. Tous les poëtes ont le même objet, qui est d'imiter la nature, et ils ont tous la même méthode à suivre pour l'imiter.

Ainsi, de même que dans la poésie épique et dramatique, où il s'agit de peindre les actions, le poëte doit se re-

présenter vivement les choses dans l'esprit, et prendre aussitôt le pinceau; dans le lyrique, qui est livré tout entier au sentiment, il doit échauffer son cœur, et prendre aussitôt la lyre. S'il veut composer un lyrique élevé, qu'il allume un grand feu : ce feu sera plus doux, s'il ne veut que des sons modérés. Si les sentimens sont vrais et réels, comme quand David composait ses cantiques, c'est un avantage pour le poëte; de même que c'en est un, lorsque, dans le tragique, il traite un fait de l'histoire, tellement préparé, qu'il n'y ait point ou qu'il y ait peu de changemens à y faire, comme dans l'Esther de Racine. Alors l'imitation poétique se réduit aux pensées, aux expressions, à l'harmonie, qui doivent être conformes au fond des choses. Si les sentimens ne sont pas vrais et réels, c'est-à-dire, si le poëte n'est pas réellement dans la situation qui produit les sentimens dont il a besoin, il doit en exciter en lui qui soient semblables aux vrais, en feindre qui répondent à la qualité de l'objet; et quand il sera arrivé au juste degré de chaleur qui lui convient, qu'il chante : il est inspiré. Tous les poëtes

sont réduits à ce point : ils commencent par monter leur lyre, puis ils en tirent des sons.

C'est ainsi que se sont faites les odes sacrées, les héroïques, les morales, les Anacréontiques : il a fallu éprouver naturellement ou artificiellement les sentimens d'admiration, de reconnaissance, de joie, de tristesse, de haine qu'elles expriment ; et il n'y en a pas une d'Horace ni de Rousseau, si elle a le véritable caractère de l'ode, dont on ne puisse le démontrer. Elles sont toutes, lorsqu'elles sont parfaites, un tableau de ce qu'on peut sentir de plus fort ou de plus délicat, dans la situation où ils étaient.

De même donc que, dans la poésie épique et dramatique, on imite les actions et les mœurs ; dans le lyrique, on chante les sentimens, ou les passions imitées. S'il y a du réel, il se mêle avec ce qui est feint, pour faire un tout de même nature : la fiction embellit la vérité, et la vérité donne du crédit à la fiction.

Ainsi, que la poésie chante les mouvemens du cœur, qu'elle agisse, qu'elle raconte, qu'elle fasse parler les dieux

ou les hommes, c'est toujours un portrait de la belle nature, une image artificielle, un tableau, dont le vrai et unique mérite consiste dans le bon choix, la disposition, la ressemblance : *ut pictura poesis*.

SECTION SECONDE.

Sur la Peinture.

CET article sera fort court, parce que le principe de l'imitation de la belle nature, surtout après en avoir fait l'application à la poésie, s'applique presque de lui-même à la peinture. Ces deux arts ont entre eux une si grande conformité, qu'il ne s'agit, pour les avoir traités tous deux à la fois, que de changer les noms, et de mettre peinture, dessin, coloris à la place de poésie, de fable, de versification. C'est le même génie qui crée dans l'une et dans l'autre, le même goût qui dirige l'artiste dans le choix, la disposition, l'assortiment des grandes et des petites parties ; qui fait les groupes et les contrastes ; qui pose et qui nuance les

couleurs ; en un mot, qui règle la composition, le dessin, le coloris. Ainsi nous n'avons qu'un mot à dire sur les moyens dont se sert la peinture pour imiter et exprimer la nature.

En supposant que le tableau idéal a été conçu selon les règles du beau dans l'imagination du peintre, sa première opération pour l'exprimer ou le faire naître est le trait. C'est ce qui commence à donner un être réel et indépendant de l'esprit à l'objet qu'on veut peindre, qui lui détermine un espace juste, et le renferme dans ses bornes légitimes : c'est le dessin. La seconde opération est de poser les ombres et les jours, pour donner de la rondeur, de la saillie, du relief aux objets, pour les lier ensemble, les détacher du plan, les approcher ou les éloigner du spectateur : c'est le clair-obscur. La troisième est d'y répandre les couleurs, telles que ces objets les porteraient dans la nature, d'unir ces couleurs, de les nuancer, de les dégrader selon le besoin, pour les faire paraître naturelles : c'est le coloris. Voilà les trois degrés de l'expression pittoresque ; et ils sont si clairement renfermés dans le

principe général de l'imitation, qu'ils ne laissent lieu à aucune difficulté, même apparente. A quoi se réduisent toutes les règles de la peinture? à tromper les yeux par la ressemblance; à nous faire croire que l'objet est réel, tandis que ce n'est qu'une image : cela est évident. Passons à la musique et à la danse. Nous traiterons ces deux arts avec un peu plus d'étendue, mais cependant sans sortir de notre objet, qui est de prouver que la perfection des arts dépend de l'imitation de la belle nature.

SECTION TROISIÈME.

Sur la Musique et sur la Danse.

LA musique avait autrefois beaucoup plus d'étendue qu'elle n'en a aujourd'hui. Elle donnait les grâces de l'art à toutes les espèces de sons et de gestes; elle comprenait le chant, la danse, la versification, la déclamation : *Ars decoris in vocibus et motibus* (1). Au-

---

(1) Aristid. Quint. *de Mus. lib.* I.

jourd'hui que la versification et la danse ont formé deux arts séparés, et que la déclamation, abandonnée(1) a elle-

(1) Nous avons abandonné l'art de la déclamation. Serait-ce parce que nous nous serions crus assez riches du côté du langage? Si cela était, les Grecs et les Latins auraient dû, à plus forte raison, la négliger : cependant le geste seul pouvait faire chez eux un discours suivi. On sait l'histoire des pantomimes. Quand on se plaint de la faiblesse de notre éloquence, on la rejette quelquefois sur la forme des gouvernemens. Mais si les matières d'état ne sont plus traitées aujourd'hui par nos orateurs, n'ont-ils point celles de la religion? Bourdaloue avait-il moins d'avantage du côté de la matière que Démosthène? la crainte d'une éternité malheureuse est-elle moins vive que celle d'un tyran? Nos orateurs n'ont-ils point de temps en temps des Milons à défendre, des Verrès à attaquer, des Césars à louer? N'avons-nous pas des discours dont la lecture nous fait autant de plaisir que celle de quelques-uns des anciens? Cependant nous croyons ceux des anciens supérieurs à tous ceux que nous avons : ils ne l'étaient peut-être que par la déclamation, qui seule contenait presque les deux tiers de l'expression ; je veux dire, le ton et le geste. Démosthène y réduisait même tout l'art oratoire, et il en parlait sur sa propre expérience. On demande où est l'endroit, dans l'oraison pour Ligarius, qui fit tomber l'arrêt des mains de César : on ne le demanderait pas, si on avait pu nous transmettre ses tons et ses gestes, de même que ses paroles. Mais nous n'avons de ce discours que le corps ; l'âme n'y est plus, et nous ne jugeons de ce qu'elle pouvait être que par notre expérience et notre

même, ne fait plus qu'un art, la musique, proprement dite, se réduit au seul chant : c'est *la science des sons*.

Cependant, comme la séparation est venue plutôt des artistes que des arts mêmes, qui sont toujours restés intimement liés entre eux, nous traiterons ici la musique et la danse sans les séparer. La comparaison réciproque que l'on fera de l'une avec l'autre aidera à les faire mieux connaître : elles se prêteront du jour dans cet ouvrage, comme elles se prêtent des agrémens sur le théâtre.

---

faiblesse. Quelle confiance que celle d'un jeune orateur qui, paraissant en public avec des mots et des phrases préparées, s'imagine que les tons et les gestes qui doivent accompagner et animer ces phrases lui seront tenus tous prêts dans le degré exquis de force et de grâce que chaque pensée exige! Tout ce qui peut être tantôt bon, tantôt mauvais, a besoin de règle ; et quelque heureuse qu'on suppose la nature, elle a toujours besoin du secours de l'art pour être parfaite : *Nihil credimus esse perfectum, nisi ubi natura cura juvetur.*

CHAPITRE I.

On doit connaître la nature de la Musique et de la Danse par celle des Tons et des Gestes.

Les hommes ont trois moyens pour exprimer leurs idées et leurs sentimens; la parole, le ton de la voix et le geste. Nous entendons par geste les mouvemens extérieurs et les attitudes du corps: *Gestus*, dit Cicéron, *est conformatio quædam et figura totius oris et corporis* (1).

J'ai nommé la parole la première, parce qu'elle est en possession du premier rang, et que les hommes y font ordinairement le plus d'attention. Cependant les tons de la voix et les gestes ont sur elle plusieurs avantages. Ils sont d'un usage plus naturel; nous y avons recours quand les mots nous manquent: plus étendu; c'est un interprète universel qui nous suit jusqu'aux extrémités du monde, qui nous rend intelligibles aux nations les plus

(1) *De Orat.* I, 114.

barbares, et même aux animaux. Enfin ils sont consacrés d'une manière spéciale au sentiment. La parole nous instruit, nous convainc; c'est l'organe de la raison : mais le ton et le geste sont ceux du cœur; ils nous émeuvent, nous gagnent, nous persuadent. La parole n'exprime la passion que par le moyen des idées auxquelles les sentimens sont liés, et comme par réflexion (1). Le ton et le geste arrivent au cœur directement et sans aucun détour. En un mot, la parole est un langage d'institution, que les hommes ont fait pour se communiquer plus distinctement leurs idées. Les gestes et les tons sont comme le dictionnaire de la simple nature; ils contiennent une langue que nous sa-

(1) Les paroles peuvent exprimer les passions en les nommant. On dit, *je vous aime*, *je vous hais :* mais si on n'y joint ni le ton ni le geste, on exprime une idée plutôt qu'un sentiment; au lieu qu'un mouvement, un regard montre la passion elle-même sur-le-champ. Qu'on lise froidement l'imprécation de Camille, sans aucune inflexion de la voix, et sans aucun geste; le cœur demeurera froid; ou s'il s'échauffe, ce ne sera que parce qu'on imaginera les tons et les gestes qui devaient accompagner ces paroles dans une personne furieuse. *Affectus languescant necesse est, nisi voce, vultu, totius prope habitu corporis inardescant.*

vons tous en naissant, et dont nous nous servons pour annoncer tout ce qui a rapport aux besoins et à la conservation de notre être : aussi est-elle vive, courte, énergique. Quel fonds pour les arts dont l'objet est de remuer l'âme, qu'un langage dont toutes les expressions sont plutôt celles de l'humanité même que celles des hommes !

La parole, le geste et le ton de la voix ont des degrés où ils répondent aux trois espèces d'arts que nous avons indiqués (1). Dans le premier degré, ils expriment la nature simple pour le besoin seul ; c'est le portrait naïf de nos pensées et de nos sentimens : telle est ou doit être la conversation. Dans le second degré, c'est la nature polie par le secours de l'art : pour ajouter l'agrément à l'utilité, on choisit avec quelque soin, mais pourtant avec retenue et modestie, les mots, les tons, les gestes les plus propres et les plus agréables ; c'est l'oraison et le récit soutenu. Dans le troisième, on n'a en vue que le plaisir : ces trois expressions y ont non seulement toutes les grâces et toute

(1) Chap. 1 de la première partie.

la force naturelle, mais encore toute la perfection que l'art peut y ajouter, je veux dire la mesure, le mouvement, la modulation et l'harmonie; et c'est la versification, la musique et la danse, qni sont la plus grande perfection possible des paroles, des tons de la voix et des gestes (1).

---

(1) Il suit de ce principe que, dans les arts qui sont faits pour le plaisir, tout devant être dans sa plus grande perfection possible, les tons et les gestes de la déclamation théâtrale devraient être mesurés, de même que la parole, et notés par un compositeur. Les anciens avaient été jusqu'à cette conséquence, et ils s'en étaient fait une règle dans la pratique; mais, parmi nous, l'habitude et le préjugé s'y opposent. Je dis le préjugé; car la vraisemblance n'y perdrait rien, parce que, d'un côté, la belle nature demande non seulement une action parfaite, mais encore un langage et une prononciation qui aient toute leur beauté possible, eu égard à la condition des acteurs et à leur situation; et que, de l'autre côté, la danse et la musique *déclamatoires* prendraient le caractère même et l'expression de la déclamation naturelle. La mesure ne détruit rien; elle ne fait que régler ce qui ne l'était pas, en le laissant tel qu'il était auparavant. Nos plus beaux récitatifs en musique n'ont pour base et pour fondement de leur chant que la déclamation naturelle. Quand Lulli composait les siens, il priait quelquefois la Champmelé de lui en déclamer les paroles: il prenait rapidement ses tons, et ensuite il les réduisait aux règles de l'art.

D'où je conclus 1.° que l'objet principal de la musique et de la danse doit être l'imitation des sentimens ou des passions, au lieu que celui de la poésie est principalement l'imitation des actions. Cependant, comme les passions et les actions sont presque toujours unies dans la nature, et qu'elles doivent aussi se trouver ensemble dans les arts, il y aura cette différence pour la poésie et pour la musique et la danse, que, dans la première, les passions y seront employées comme des moyens ou des ressorts qui préparent l'action et la produisent, et que, dans la musique et la danse, l'action ne sera qu'une espèce de canevas destiné à porter, soutenir, amener, lier les différentes passions que l'artiste veut exprimer.

Je conclus 2.° que, si le ton de la voix et les gestes avaient une signification avant que d'être mesurés, ils doivent la conserver dans la musique et dans la danse, de même que les paroles conservent la leur dans la versification; et, par conséquent, que toute musique et toute danse doit avoir un sens.

3.° Que tout ce que l'art ajoute aux

tons de la voix et aux gestes doit contribuer à augmenter ce sens, et à rendre leur expression plus énergique. Nous allons développer ces trois conséquences dans les chapitres qui suivent.



CHAPITRE II.

Les passions sont le principal objet de la Musique et de la Danse.

Les actions et les passions sont presque toujours unies et mêlées ensemble dans tout ce que font les hommes ; elles se produisent ou s'annoncent réciproquement : elles doivent donc se trouver presque toujours ensemble dans les arts. Lorsque les artistes présentent une action, elle doit être animée par quelque passion ; de même lorsqu'ils présentent des passions, elles doivent être soutenues d'une action : cela n'a pas besoin d'être vérifié par des exemples. Mais comme les arts, eu égard au moyen qu'ils emploient pour exprimer, peuvent être propres à exprimer une partie de la nature plutôt qu'une autre, il s'ensuit que la partie qui doit

dominer chez eux est celle qui a le plus de rapport avec ce moyen d'exprimer.

Ainsi, la poésie ayant choisi la parole, qui est plus particulièrement le langage de l'esprit; la musique et la danse ayant pris pour elles, l'une les tons de voix, l'autre les mouvemens du corps; et ces deux sortes d'expressions étant consacrées surtout au sentiment; les vrais poëtes ont dû s'attacher surtout aux actions et aux discours, et les vrais musiciens aux sentimens et aux passions : et si ces deux parties sont inséparables l'une de l'autre, ils ont dû les allier ensemble, tellement que les passions fussent subordonnées aux actions, ou les actions aux passions, relativement au moyen d'exprimer qui domine dans le genre où travaille l'artiste.

Aussi voit-on que, dans la plupart des tragédies faites pour être mises en musique, ce qui intéresse le plus n'est pas le fond même de l'action, mais les sentimens qui sortent des situations amenées par l'action; au lieu que, dans les autres tragédies, c'est l'entreprise même des héros qui frappe et qui

étonne : les traits qui y sont semés, s'ils n'ont point de rapport avec cette entreprise, ne sont que des hors-d'œuvre, des beautés déplacées.

De là il suit que tout ce qui n'est qu'action simplement, qu'idée, image, est peu propre à la musique : c'est pour cela que les longs récits, les expositions de sujet, les transitions, les métaphores, les pointes d'esprit, en un mot tout ce qui vient de la mémoire ou de la réflexion résiste si fortement à la musique.

Au contraire, ce qui est expression du sentiment paraît s'y porter de soi-même. Les tons sont à demi formés dans les mots; il ne faut qu'un peu d'art pour les en tirer, principalement quand le sentiment est naïf, simple, qu'il part de l'abondance du cœur : car le cœur a aussi sa métaphysique. Si le sentiment est raffiné, subtilisé, la musique ne le rend plus; ou, ne le rendant qu'en partie, elle devient d'un sens obscur, équivoque : son expression est faible, ou impropre, ou entortillée, et dès lors incapable de produire cette agréable impression que les savans et les ignorans éprouvent également,

quand on leur parle avec franchise le langage de la nature.

Il en est de la danse comme de la musique. La déclamation languit nécessairement lorsque l'âme n'est pas émue, et qu'il ne s'agit que d'instruire, parce qu'alors tous les mouvemens du corps, ne signifiant presque rien, ne font aucun plaisir à ceux qui les voient. Un geste n'est beau que quand il a peint la douleur, la tendresse, la fierté, l'âme en un mot. S'il s'agit d'un argument de la logique, il est de soi ridicule, parce qu'il est inutile à la chose qu'on dit : on raisonne de sang froid ; et si, dans les raisonnemens paisibles, il y a un petit geste et un certain ton naturel qui les accompagne, c'est pour faire voir que l'âme de celui qui raisonne souhaite que la vérité qu'il enseigne persuade le cœur, tandis qu'il tâche d'en convaincre l'esprit. Ainsi c'est toujours le sentiment qui produit cette expression.

Qu'on joigne maintenant ce que nous avons dit touchant le spectacle lyrique dans le chapitre 12ᵉ de cette troisième partie, et touchant la nature et l'objet de cette même poésie dans le 8ᵉ,

avec ce que nous venons de dire sur l'objet naturel de la musique et de la danse ; il ne sera pas difficile d'en tirer une idée juste de ce que doit être un spectacle lyrique.

On verra, d'un côté, les dieux qui agissent, et, de l'autre côté, les passions exprimées ; l'action des dieux, qui donne le spectacle du merveilleux, qui frappe les yeux et occupe l'imagination ; l'expression des passions, qui produit l'émotion dans le cœur, qui l'échauffe et le trouble.

Ainsi, pour réunir ces deux parties dans un ouvrage de l'art, il faudra d'abord choisir des acteurs qui soient ou dieux, ou demi-dieux, ou au moins des hommes en qui il y ait quelque chose de surnaturel, et qui leur donne quelque liaison d'intérêt avec les dieux: ensuite on mettra ces acteurs dans des situations où ils éprouveront des passions vives. Voilà la base du spectacle lyrique. La relation réciproque des dieux avec les hommes une fois accordée selon le système fabuleux, ce spectacle n'est pas, en soi, plus monstrueux que le récit d'une Muse dans l'épopée : c'est la même chose précisé-

ment. De même que l'épopée, dans son genre, n'est qu'une imitation d'une action héroïque et de ses causes naturelles ou surnaturelles, vraies ou vraisemblables ; le spectacle lyrique, dans le sien, n'est qu'une imitation des passions héroïques et de leurs effets, naturels ou surnaturels, vrais ou vraisemblables. Dans l'un et dans l'autre ce sont des dieux qui agissent en dieux, et des hommes en héros protégés ou persécutés par des dieux. La seule différence est que l'épopée est un récit d'action, et l'autre un spectacle de passions. Et si l'on examine les défauts des tragédies lyriques, on verra qu'ils viennent tous ou de ce que le merveilleux est mal placé, c'est-à-dire dans des acteurs qui n'ont pas tout ce qu'il faut ; ou de ce que les paroles ne sont point susceptibles d'une vraie musique, c'est-à-dire qu'elles n'expriment point assez les passions, et qu'elles sont plutôt le langage de l'esprit que celui du cœur.

CHAPITRE III.

Toute Musique et toute Danse doit avoir une signification, un sens.

Nous ne répétons point ici que les chants de la musique et les mouvemens de la danse ne sont que des imitations, qu'un tissu artificiel de tons et de gestes poétiques, qui n'ont que le vraisemblable. Les passions y sont aussi fabuleuses que les actions dans la poésie; elles y sont pareillement de la création seule du génie et du goût : rien n'y est vrai, tout est artifice. Si quelquefois il arrive que le musicien ou le danseur soient réellement dans le sentiment qu'ils expriment, c'est une circonstance accidentelle qui n'est point du dessein de l'art; c'est une peinture qui se trouve sur une peau vivante, et qui ne devrait être que sur la toile. L'art n'est fait que pour tromper, nous croyons l'avoir assez dit. Nous ne parlerons donc ici que des expressions.

Les expressions, en général, ne sont d'elles-mêmes ni naturelles ni arti-

ficielles ; elles ne sont que des signes : que l'art les emploie, ou la nature, qu'elles soient liées à la réalité ou à la fiction, à la vérité ou au mensonge, elles changent de qualité, mais sans changer de nature ni d'état. Les mots sont les mêmes dans la conversation et dans la poésie : les traits et les couleurs, dans les objets naturels et dans les tableaux, et par conséquent les tons et les gestes doivent être les mêmes dans les passions, soit réelles, soit fabuleuses. L'art ne crée les expressions, ni ne les détruit ; il les règle seulement, les fortifie, les polit. Et de même qu'il ne peut sortir de la nature pour créer les choses, il ne peut pas non plus en sortir pour les exprimer : c'est un principe.

Si je disais que je ne puis me plaire à un discours que je ne comprends pas, mon aveu n'aurait rien de singulier. Mais que j'ose dire la même chose d'une pièce de musique ; Vous croyez-vous, me dira-t-on, assez connaisseur pour sentir le mérite d'une musique fine et travaillée avec soin ? J'ose répondre oui ; car il s'agit de sentir. Je ne prétends point calculer les sons, ni leurs rapports, soit entre eux, soit avec

notre organe ; je ne parle ici ni de trémoussemens, ni de vibrations de cordes, ni de proportion mathématique : j'abandonne aux savans théoristes ces spéculations, qui ne sont que comme le grammatical fin ou la dialectique d'un discours dont je puis sentir le mérite sans entrer dans le détail. La musique me parle par des tons ; ce langage m'est naturel : si je ne l'entends point, l'art a corrompu la nature plutôt que de la perfectionner. On doit juger d'une musique comme d'un tableau : je vois dans celui-ci des traits et des couleurs dont je comprends le sens ; il me flatte, il me touche. Que dirait-on d'un peintre qui se contenterait de jeter sur la toile des traits hardis et des masses de couleurs les plus vives, sans aucune ressemblance avec quelque objet connu ? L'application se fait d'elle-même à la musique : il n'y a point de disparité ; et, s'il y en a une, elle fortifie ma preuve. L'oreille, dit-on, est beaucoup plus fine que l'œil : donc je suis plus capable de juger d'une musique que d'un tableau.

J'en appelle au compositeur même :

quels sont les endroits qu'il approuve le plus, qu'il chérit par préférence; auxquels il revient sans cesse avec une complaisance secrète? Ne sont-ce pas ceux où sa musique est, pour ainsi dire, parlante; où elle a un sens net, sans obscurité, sans équivoque? Pourquoi choisit-on certains objets, certaines passions, plutôt que d'autres? n'est-ce pas parce qu'elles sont plus aisées à exprimer, et que les spectateurs en saisissent avec plus de facilité l'expression (1)?

Ainsi, que le musicien profond s'applaudisse, s'il le veut, d'avoir concilié, par un accord mathématique, des sons qui paraissaient ne devoir se rencontrer jamais; s'ils ne signifient rien, je

(1) Nous avons comparé la musique avec le discours oratoire. Or, voici ce que Cicéron dit de celui-ci : *Hoc etiam mirabilius debet videri* (*in eloquentia*), *quia ceterarum artium studia fere reconditis atque abditis e fontibus hauriuntur; dicendi autem omnis ratio in medio posita, communi quodam in usu, atque in hominum more et sermone versatur : ut in ceteris id maxime excellat, quod longissime sit ab imperitorum intelligentia sensuque disjunctum, in dicendo autem vitium vel maximum sit a vulgari genere orationis atque a consuetudine communis sensus abhorrere.* (De Orat. I, c. 3). L'application est aisée.

les comparerai à ces gestes d'orateurs qui ne sont que des signes de vie, ou à ces vers artificiels qui ne sont que du bruit mesuré, ou à ces traits d'écrivains qui ne sont qu'un frivole ornement. La plus mauvaise de toutes les musiques est celle qui n'a point de caractère. Il n'y a pas un son de l'art qui n'ait son modèle dans la nature, et qui ne doive être au moins un commencement d'expression, comme une lettre ou une syllabe l'est dans la parole (1).

Il y a deux sortes de musique : l'une, qui n'imite que les sons et les bruits non passionnés ; elle répond au paysage dans la peinture : l'autre, qui exprime

---

(1) Cela est également vrai et du chant simple et du chant harmonique : ils doivent avoir l'un et l'autre un sens, une signification ; avec cette différence cependant, que le chant simple est comme un discours adressé au peuple, et qui ne suppose point d'étude pour être compris, au lieu que le chant harmonique demande une sorte d'érudition musicale, des oreilles instruites et exercées. C'est presque un discours fait pour les savans : il suppose dans ses auditeurs certaines connaissances acquises, sans lesquelles ils ne seraient point en état de juger de son mérite. Reste à savoir si un discours qui n'est que pour les savans peut être vraiment éloquent.

les sons animés, et qui tiennent aux sentimens ; c'est le tableau à personnage.

Le musicien n'est pas plus libre que le peintre ; il est partout, et constamment soumis à la comparaison qu'on fait de lui avec la nature. S'il peint un orage, un ruisseau, un zéphyr, ses tons sont dans la nature ; il ne peut les prendre que là. S'il peint un objet idéal, qui n'ait jamais eu de réalité, comme serait le mugissement de la terre, le frémissement d'une Ombre qui sortirait du tombeau, qu'il fasse comme le poëte :

Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge(1).

Il y a des sons dans la nature qui répondent à son idée, si elle est musicale ; et quand le compositeur les aura trouvés, il les reconnaîtra sur-le-champ : c'est une vérité ; dès qu'on la découvre, il semble qu'on la reconnaisse, quoiqu'on ne l'ait jamais vue. Et quelque riche que soit la nature pour les musiciens, si nous ne pouvions comprendre le sens des expressions qu'elle ren-

---

(1) Hor. *de Art. poet.* 119.

ferme, ce ne seraient plus des richesses pour nous; ce serait un idiome inconnu, et par conséquent inutile.

La musique étant significative dans la symphonie, où elle n'a qu'*une demi-vie*, que *la moitié de son être*, que sera-t-elle dans le chant, où elle devient le tableau du cœur humain? Tout sentiment, dit Cicéron, a un ton, un geste propre qui l'annonce; c'est comme le mot attaché à l'idée: *Omnis motus animi suum quemdam a natura habet vultum et sonum et gestum.* Ainsi leur continuité doit former une espèce de discours suivi: et s'il y a des expressions qui m'embarrassent, faute d'être préparées ou expliquées par celles qui précèdent ou qui suivent; s'il y en a qui me détournent, qui se contredisent, je ne puis être satisfait.

Il est vrai, dira-t-on, qu'il y a des passions qu'on reconnaît dans le chant musical; par exemple, l'amour, la joie, la tristesse: mais, pour quelques expressions marquées, il y en a mille autres dont on ne saurait dire l'objet.

On ne saurait le dire, je l'avoue; mais s'ensuit-il qu'il n'y en ait point?

il suffit qu'on le sente, il n'est pas nécessaire de le nommer. Le cœur a son intelligence indépendante des mots, et, quand il est touché, il a tout compris. D'ailleurs, de même qu'il y a de grandes choses auxquelles les mots ne peuvent atteindre, il y en a aussi de fines sur lesquelles ils n'ont point de prise; et c'est surtout dans le sentiment que celles-ci se trouvent.

Concluons donc que la musique la mieux calculée dans tous ses tons, la plus géométrique dans ses accords, s'il arrivait qu'avec ces qualités elle n'eût aucune signification, on ne pourrait la comparer qu'à un prisme qui présente le plus beau coloris, et ne fait point de tableau : ce serait une espèce de clavecin chromatique, qui offrirait des couleurs et des passages pour amuser peut-être les yeux et ennuyer sûrement l'esprit.

CHAPITRE IV.

Des qualités que doivent avoir les expressions de la Musique et celles de la Danse.

Il y a des qualités naturelles qui conviennent aux tons et aux gestes considérés en eux-mêmes, et seulement comme expressions ; il y en a que l'art y ajoute pour les fortifier et les embellir. Nous parlerons ici des unes et des autres.

Puisque les sons, dans la musique, et les gestes, dans la danse, ont une signification, de même que les mots dans la poésie, l'expression de la musique et de la danse doit avoir les mêmes qualités naturelles que l'élocution oratoire; et tout ce que nous dirons ici doit convenir également à la musique, à la danse et à l'éloquence.

Toute expression doit être conforme aux choses qu'elle exprime : c'est l'habit fait pour le corps. Ainsi, comme il doit y avoir dans les sujets poétiques ou artificiels de l'unité et de la variété,

l'expression doit avoir d'abord ces deux qualités.

Le caractère fondamental est dans le sujet ; c'est lui qui marque au style le degré d'élévation ou de simplicité, de douceur ou de force qui lui convient. Si c'est la joie que la musique ou la danse entreprennent de traiter, toutes les modulations, tous les mouvemens doivent en prendre la couleur riante ; et si les chants et les airs qui se succèdent s'altèrent et se relèvent mutuellement, ce sera toujours sans altérer le fonds qui leur est commun : voilà l'unité (1). Cependant, comme une passion n'est jamais seule, et que, quand elle domine, toutes les autres sont, pour ainsi dire, à ses ordres, pour amener ou repousser les objets

---

(1) Souvent nos musiciens sacrifient ce ton général, cette expression de l'âme qui doit être répandue dans tout un morceau de musique, à une idée accessoire et presque indifférente au sujet principal ; ils s'arrêtent pour peindre un ruisseau, un zéphyr, ou quelque autre mot qui fait image musicale. Toutes ces expressions particulières doivent rentrer dans le sujet, et si elles y conservent leur caractère propre, il faut que ce soit en se fondant, pour ainsi dire, dans le caractère général du sentiment qu'on exprime.

qui lui sont favorables ou contraires, le compositeur trouve dans l'unité même de son sujet les moyens de le varier. Il fait paraître tour à tour l'amour, la haine, la crainte, l'espérance; il imite l'orateur, qui emploie toutes les figures et les variations de son art, sans changer le ton général de son style. Ici, c'est la dignité qui règne, parce qu'il traite un point grave de morale, de politique, de droit; là, c'est l'agrément qui brille, parce qu'il fait un paysage, et non un tableau héroïque. Que dirait-on d'une oraison dont la première partie serait bien dans la bouche d'un magistrat, et l'autre dans celle d'un valet de comédie?

Outre le ton général de l'expression, qu'on peut appeler comme le style de la musique et de la danse, il y a encore d'autres qualités qui regardent chaque expression en particulier.

Leur premier mérite est d'être claires : *Prima virtus perspicuitas*. Que m'importe qu'il y ait un bel édifice dans cette vallée, si la nuit le couvre? On n'exige point qu'elles présentent, chacune en particulier, un sens; mais elles doivent chacune y contribuer. Si ce

n'est point une période, que ce soit un membre, un mot, une syllabe : chaque ton, chaque modulation, chaque reprise doit nous mener à un sentiment, ou nous le donner.

2.° Les expressions doivent être justes : il en est des sentimens comme des couleurs ; une teinte de plus ou de moins les dégrade, ou leur fait changer de nature, ou les rend équivoques.

3.° Elles seront vives, souvent fines et délicates. Tout le monde connaît les passions jusqu'à un certain point. Quand on ne les peint que jusque-là, on n'a guère que le mérite d'un historien, d'un imitateur servile : il faut aller plus loin, si on cherche la belle nature. Il y a pour la musique et pour la danse, de même que pour la peinture, des beautés que les artistes appellent fuyantes et passagères ; des traits fins, échappés dans la violence des passions ; des soupirs, des accens, des airs de têtes : ce sont ces traits qui piquent, qui éveillent et qui raniment l'esprit.

4.° Elles doivent être aisées et simples : tout ce qui sent l'effort nous fait peine et nous fatigue. Quiconque regarde ou écoute est à l'unisson de

celui qui parle ou qui agit ; et nous ne sommes pas impunément les spectateurs de son embarras ou de sa peine.

5.° Enfin les expressions doivent être neuves, surtout dans la musique. Il n'y a point d'art où le goût soit plus avide et plus dédaigneux : *Judicium aurium superbissimum*. La raison en est, sans doute, la facilité que nous avons à prendre l'impression du chant : *Natura ad numeros ducimur*, Comme l'oreille porte au cœur le sentiment dans toute sa force, une seconde impression est presque inutile, et laisse notre âme dans l'inaction et l'indifférence. De là vient la nécessité de varier sans cesse les modes, le mouvement, les passions : heureusement que celles-ci se tiennent toutes entre elles. Comme leur cause est toujours commune, la même passion prend toutes sortes de formes : c'est un lion qui rugit, une eau qui coule doucement, un feu qui s'allume et qui éclate par la jalousie, la fureur, le désespoir. Telles sont les qualités naturelles des tons de la voix et des gestes, considérés en eux-mêmes, et comme les mots dans la prose. Voyons maintenant ce que l'art peut y ajouter

dans la musique et dans la danse, proprement dites.

Les tons et les gestes ne sont pas aussi libres dans les arts qu'ils le sont dans la nature. Dans celle-ci, ils n'ont d'autres règles qu'une sorte d'instinct dont l'autorité plie aisément : c'est lui seul qui les dirige, qui les varie, qui les fortifie ou les affaiblit à son gré. Mais, dans les arts, il y a des règles austères, des bornes fixes, qu'il n'est pas permis de passer. Tout est calculé, 1.° par la mesure, qui règle la durée de chaque ton et de chaque geste ; 2.° par le mouvement, qui hâte ou qui retarde cette même durée, sans augmenter ni diminuer le nombre des tons ni celui des gestes, ni en changer la qualité; 3.° par la mélodie, qui unit ces tons et ces gestes, et en forme une suite (1) ; 4.° enfin, par l'harmonie, qui en règle les accords, quand plusieurs parties différentes se joignent pour faire un tout. Et il ne faut point croire que ces règles puissent détruire

(1) La mélodie est prise dans un sens métaphorique par rapport à la danse ; elle ne signifie qu'une suite concertée et harmonique des mouvemens.

ou altérer la signification naturelle des tons et des gestes : elles ne servent qu'à la fortifier en la polissant, elles augmentent leur énergie en y ajoutant des grâces : *Cur ergo vires ipsas specie solvi putem, quando nec ulla res sine arte satis valeat* (1) ?

La mesure, le mouvement, la mélodie, l'harmonie peuvent régler également les mots, les tons, les gestes, c'est-à-dire qu'elles conviennent à la versification, à la danse, à la musique. Elles conviennent à la versification; nous l'avons prouvé (2). Elles conviennent à la danse. Qu'il n'y ait qu'un danseur, ou qu'il y en ait plusieurs, la mesure est dans le pas; le mouvement, dans la lenteur ou la vitesse; *la mélodie*, dans la marche ou la continuité des pas; et l'harmonie, dans l'accord de toutes ces parties avec l'instrument qui joue, et surtout avec les autres danseurs : car il y a dans la danse des *solo*, des *duo*,

---

(1) Quintil. IX, 4. «Pourquoi donc s'imaginer que la force et la beauté sont incompatibles, quand nous voyons au contraire que nulle sorte de chose ne va fort loin sans le secours de l'art?» Tr. de Gédoyn.

(2) Chapitre 3. de la deuxième partie.

des chœurs, des reprises, des rencontres, des retours, qui ont les mêmes règles que le concert dans la musique.

La mesure et le mouvement donnent la vie, pour ainsi dire, à la composition musicale : c'est par-là que le musicien imite la progression et le mouvement des sons naturels, qu'il leur donne à chacun l'étendue qui leur convient pour entrer dans l'édifice régulier du chant musical ; ce sont comme les mots préparés et mesurés pour être enchâssés dans un vers. Ensuite la mélodie place tous ces sons chacun dans le lieu et le voisinage qui lui convient ; elles les unit, les sépare, les concilie, selon la nature de l'objet que le musicien se propose d'imiter. Le ruisseau murmure ; le tonnerre gronde ; le papillon voltige. Parmi les passions, il y en a qui soupirent ; il y en a qui éclatent, d'autres qui frémissent. La mélodie, pour prendre toutes ces formes, varie à propos les tons, les intervalles, les modulations ; elle emploie avec art les dissonances mêmes. Car les dissonances, étant dans la nature, aussi bien que les autres tons, ont le même droit qu'eux d'entrer dans la musique ; elles

y servent non seulement d'assaisonnement et de sel, mais elles contribuent d'une façon particulière à caractériser l'expression musicale. Rien n'est si irrégulier que la marche des passions, de l'amour, de la colère, de la discorde: souvent, pour les exprimer, la voix s'aigrit et détonne tout à coup. Et pour peu que l'art adoucisse ces désagrémens de la nature, la vérité de l'expression console de sa dureté : c'est au compositeur à les présenter avec précaution, sobriété, intelligence.

L'harmonie, enfin, concourt à l'expression musicale. Tout son harmonique est triple de sa nature; il porte avec lui sa quinte et sa tierce majeure: c'est la doctrine commune de Descartes, du père Mersenne, de M. Sauveur, et de M. Rameau, qui en a fait la base de son nouveau système de musique. D'où il suit qu'un simple cri de joie a, même dans la nature, le fond de son harmonie et de ses accords: c'est le rayon de lumière qui, s'il est décomposé avec le prisme, donnera toutes les coulèurs dont les plus riches tableaux peuvent être formés. Décomposez de même un son, de la manière

dont il peut l'être; vous y trouverez toutes les parties différentes d'un accord. Suivez cette décomposition dans toute la suite d'un chant qui vous paraît simple; vous aurez le même chant multiplié et diversifié en quelque sorte par lui-même : il y aura des dessus et des basses, qui ne seront autre chose que le fond du premier chant développé et fortifié dans toutes ses parties séparées, afin d'augmenter la première expression. Les différentes parties qui s'accompagnent réciproquement ressemblent aux gestes, aux tons, aux paroles, réunis dans la déclamation; ou, si vous voulez, aux mouvemens concertés des pieds, des bras, de la tête, dans la danse. Ces expressions sont différentes; cependant elles ont la même signification, le même sens : de sorte que, si le chant simple est l'expression de la nature imitée, les basses et les dessus ne sont que la même expression multipliée, qui, fortifiant et répétant les traits, rend l'image plus vive, et par conséquent l'imitation plus parfaite.

CHAPITRE V.

Sur l'union des Beaux-Arts.

QUOIQUE la poésie, la musique et la danse se séparent quelquefois pour suivre les goûts et les volontés des hommes, cependant, comme la nature en a créé les principes pour être unis, et concourir à une même fin, qui est de porter nos idées et nos sentimens, tels qu'ils sont, dans l'esprit et dans le cœur de ceux à qui nous voulons les communiquer, ces trois arts n'ont jamais plus de charmes que quand ils sont réunis : *Quum valeant multum* verba *per se*, *et* vox *propriam vim adjiciat rebus*, *et* gestus motusque *significet aliquid ; profecto perfectum quiddam*, *quum omnia coierint*, *fieri necesse est*. Quintil. X.

Ainsi, lorsque les artistes séparèrent ces trois arts pour les cultiver et les polir avec plus de soin, chacun en particulier, ils ne dûrent jamais perdre de vue la première institution de la nature, ni penser qu'ils pussent entiè-

rement se passer les uns des autres. Ils doivent être unis : la nature le demande, le goût l'exige ; mais comment, et à quelle condition ? C'est un traité dont voici la base et les principaux articles.

Il en est des différens arts, quand ils s'unissent pour traiter un même sujet, comme des différentes parties qui se trouvent dans un sujet traité par un seul art : il doit y avoir un centre commun, un point de rappel pour les parties les plus éloignées. Quand les peintres et les poëtes représentent une action, ils y mettent un acteur principal qu'ils appellent le héros par excellence : c'est ce héros qui est dans le plus beau jour, qui est l'âme de tout ce qui se remue autour de lui. Quelle multitude de guerriers dans l'Iliade ! que de rôles différens dans Diomède, Ulysse, Ajax, Hector, etc. ! il n'y en a pas un qui n'ait rapport à Achille. Ce sont des degrés que le poëte a préparés pour élever notre idée jusqu'à la sublime valeur de son héros principal : l'intervalle eût été moins sensible, s'il n'eût point été mesuré par cette espèce

de gradation de héros ; et l'idée d'Achille eût été moins grande et moins parfaite sans la comparaison.

Les arts unis doivent être de même que les héros : un seul doit exceller, et les autres rester dans le second rang. Si la poésie donne des spectacles, la musique et la danse (1) paraîtront avec elle ; mais ce sera uniquement pour la faire valoir, pour lui aider à marquer plus fortement les idées et les sentimens contenus dans les vers. Ce ne sera point cette grande musique calculée, ni ce geste mesuré et cadencé qui offusqueraient la poésie, et lui déroberaient une partie de l'attention de ses spectateurs ; mais une inflexion de voix toujours simple et réglée sur le seul besoin des mots, un mouvement du corps toujours naturel, qui paraît ne rien tenir de l'art.

Si c'est la musique qui se montre, elle seule a droit d'étaler tous ses attraits; le théâtre est pour elle : la poésie n'a

---

(1) La danse ne signifie ici que l'art du geste; ainsi ce terme est pris dans sa plus grande étendue.

que le second rang, et la danse le troisième. Ce ne sont plus ces vers pompeux et magnifiques, ces descriptions hardies, ces images éclatantes; c'est une poésie simple, naïve, qui coule avec mollesse et négligence, qui laisse tomber les mots. La raison en est que les vers doivent suivre le chant, et non le précéder : les paroles, en pareil cas, quoique faites avant la musique, ne sont que comme des coups de force qu'on donne à l'expression musicale pour la rendre d'un sens plus net et plus intelligible. C'est dans ce point de vue qu'on doit juger de la poésie de Quinault; et si on lui fait un crime de la faiblesse de ses vers, c'est à Lulli à l'en justifier. Les plus beaux vers ne sont point ceux qui portent le mieux la musique; ce sont les plus touchans. Demandez à un compositeur lequel de ces deux morceaux de Racine est le plus aisé à traiter. Voici le premier :

Quel carnage de toutes parts !
On égorge à la fois les enfans, les vieillards,
Et la sœur et le frère,
Et la fille et la mère,
Le fils dans les bras de son père !

Que de corps entassés! que de membres épars
Privés de sépulture!
Grand Dieu, tes saints sont la pâture
Des tigres et des léopards!

Voici l'autre, qui le suit immédiatement dans la même scène :

Hélas! si jeune encore,
Par quel crime ai-je pu mériter mon malheur!
Ma vie à peine a commencé d'éclore;
Je tomberai comme une fleur
Qui n'a vu qu'une aurore.
Hélas! si jeune encore,
Par quel crime ai-je pu mériter mon malheur (1)?

Faut-il être compositeur pour sentir cette différence?

La danse est encore plus modeste que la poésie. Celle-ci au moins est mesurée : mais le geste ne fait presque pour la musique que ce qu'il fait pour les drames; et s'il s'y montre quelquefois avec plus de force, c'est qu'il y a plus de passion dans la musique que dans la poésie, et par conséquent plus de matière pour l'exercer, puisque, comme nous l'avons dit, le geste et le ton de la voix sont consacrés d'une façon particulière au sentiment.

Enfin, si c'est la danse qui donne une

(1) Esther, act. I, sc. 5.

fête, il ne faut point que la musique y brille à son préjudice, mais seulement qu'elle lui prête la main, pour marquer avec plus de précision son mouvement et son caractère : il faut que le violon et le danseur forment un concert; et quoique le violon précède, il ne doit exécuter que l'accompagnement. Le sujet appartient de droit au danseur : qu'il soit guidé ou suivi, il a toujours le principal rang; rien ne doit l'obscurcir, et l'oreille ne doit être occupée qu'autant qu'il le faut pour ne point causer de distraction aux yeux.

Nous ne joignons point ordinairement la parole avec la danse proprement dite; mais cela ne prouve point qu'elles ne puissent s'unir : elles l'étaient autrefois, tout le monde en convient. On dansait alors sous la voix chantante, comme on le fait aujourd'hui sous l'instrument, et les paroles avaient la même mesure que les pas.

C'est à la poésie, à la musique, à la danse à nous présenter l'image des actions et des passions humaines : mais c'est à l'architecture, à la peinture, à la sculpture à préparer les lieux et la scène du spectacle; et elles doivent le

faire d'une manière qui réponde à la dignité des acteurs et à la qualité du sujet qu'on traite. Les dieux habitent dans l'Olympe, les rois dans les palais, le simple citoyen dans sa maison ; le berger est assis à l'ombre des bois : c'est à l'architecture à former ces lieux, et à les embellir par le secours de la peinture et de la sculpture. Tout l'univers appartient aux beaux-arts : ils peuvent disposer de toutes les richesses de la nature; mais ils ne doivent en faire usage que selon les lois de la décence. Toute demeure doit être l'image de celui qui l'habite, de sa dignité, de sa fortune, de son goût : c'est la règle qui doit guider les arts dans la construction et dans les ornemens des lieux. Ovide ne pouvait rendre le palais du Soleil trop brillant, ni Milton le jardin d'Éden trop délicieux ; mais cette magnificence serait condamnable même dans un roi, parce qu'elle est au-dessus de sa condition :

Singula quæque locum teneant sortita decenter(1).

---

(1) Hor. *de Art. poet.* 92.

FIN DU PREMIER VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES.

Ier TRAITÉ.

PREMIÈRE PARTIE,

où l'on établit la nature des Arts par celle du Génie qui les produit.

SECONDE PARTIE,

où on établit le principe de l'Imitation par la Nature et par les lois du Goût.

TROISIÈME PARTIE,

où le principe de l'Imitation est vérifié par son application aux différens Arts.

SECTION PREMIÈRE.

L'Art Poétique est renfermé dans l'imitation de la belle Nature.